

L'ÉVOLUTION

DU

THÉATRE CONTEMPORAIN

Ouvrages de M. Alphonse Séché

Contes des Yeux Fermés (E. Sansot, éditeur). 1 vol.
Alfred de Musset anecdotique (E. Sansot, éditeur). . . . . 1 vol.

Ouvrages de M. Jules Bertaut

Chroniqueurs et Polémistes (E. Sansot, éditeur) . . . . 1 vol.
Marcel Prévost (Collection des Célébrités d'aujourd'hui, E. Sansot, éditeur). . . . . . 1 vol.

ALPHONSE SÉCHÉ et JULES BERTAUT

L'Evolution du Théâtre Contemporain

AVEC UNE PRÉFACE PAR

ÉMILE FAGUET

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

ET UN INDEX DES NOMS CITÉS



PARIS
SOCIÉTÉ DV MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

MCMVIII

JUSTIFICATION DU TIRAGE

609

SUR LE THÉATRE CONTEMPORAIN

MM. Alphonse Séché et Jules Bertaut consacrent un livre très vif, très alerte et très varié au théâtre contemporain. On me demandera comment un auteur, même quand il est en deux personnes, peut écrire un livre varié sur le théâtre contemporain, puisque le théâtre contemporain est admirable d'uniformité et puisque l'on a pu dire avec justesse que tous les soirs tous les théâtres de Paris jouent la même pièce sous différents titres.

Ayant publié un volume sur le théâtre des quatre ou cinq dernières années et l'ayant envoyé à un de mes amis qui ne met jamais les pieds dans une salle de spectacle, j'ai reçu une lettre que je résume ainsi qu'il suit : « Mon cher ami, je suis bien étonné qu'un peuple que l'on dit vif et impatient puisse prendre plaisir une

année durant à trente pièces sur le même sujet. L'adultère a pu avoir quelque chose de piquant la première fois qu'il fut commis et la première fois qu'il fut raconté. Mais il y a bien longtemps, si mes souvenirs d'historien ne me trompent pas et ne se brouillent point, que ces deux faits se sont produits. Comment donc les amours répréhensibles des femmes mariées peuvent-elles encore si vivement exciter la curiosité qu'elles ne la lassent point et que plus elles la satisfont plus elles la laissent insatiable? Cela est singulier au moins. Le mari, la femme et l'amant sont les trois unités du théâtre contemporain, et cette règle des trois unités est aussi inviolable que le fut l'ancienne, tant les Français sont passionnés pour la législation en littérature. Est-ce que vous ne pourriez pas demander aux auteurs dramatiques un peu d'invention ailleurs que dans le détail, et un renouvellement, un léger élargissement de la matière dramatique? Que tout un théâtre, pendant trente ans, soit sorti de deux syllabes de Molière, cela fait honneur sans doute à l'ingéniosité maïeutique de nos écrivains; mais

cela ne laisse pas de fatiguer à la longue ceux qui sont d'humeur un peu curieuse, hasardeuse si vous voulez, et qui ne demandent pas, comme les petits enfants, qu'on leur conte toujours la même histoire. Qu'en pensez-vous ? »

J'en pense que mon illustre correspondant exagère un peu et que, de plus, mon livre ne lui a pas donné une exacte idée du théâtre contemporain, et ceci est ma très grande faute. Il est très vrai que neuf pièces sur dix sont conformes aux « Trois unités » *modern-style*. Mais de ce que neuf pièces sur dix sont conformes à un certain modèle, il n'en faut pas conclure que le théâtre soit tout entier, ni qu'il soit même essentiellement sur ce modèle-là. Le théâtre *en tout temps* a, d'une part, comme un fond industriel qui est selon la formule de l'époque; et, d'autre part, toute une partie artistique, la seule qui compte, laquelle est selon les différentes formules des artistes littéraires. En d'autres termes, le théâtre, en tous temps, a son magasin de confection et ses grands tailleurs.

Au XVIIe siècle, théâtre selon la formule du

temps : toutes les tragédies classiques des cent auteurs secondaires qui se copient les uns les autres; théâtre original et qui ne répond pas aux besoins de consommation quotidienne, mais aux désirs intellectuels du public : Corneille, Racine, Molière.

Au XVIIIe siècle, théâtre selon la formule : les tragédies classiques encore et les comédies dites « de caractère » qui sont du La Bruyère mis en dialogue; théâtre artistique et original : Marivaux, Le Sage par *Turcaret*, Piron par la *Métromanie*, Gresset par le *Michaut*, Voltaire même par *Zaïre* et *Alzire*.

Au XIXe siècle, théâtre industriel : toute la comédie genre Scribe et les innombrables vaudevilles à quiproquo ; théâtre original ; d'une part Victor Hugo, d'autre part Augier, Dumas, Sardou.

Or, de nos jours, ce qui est destiné à la consommation quotidienne et où l'art, le plus souvent, n'a rien à voir, c'est la comédie cocuestre. La comédie cocuestre c'est ce qui a remplacé la comédie d'intrigue, très démodée, et le vaudeville, très suranné lui-même. La comédie co-

cuestre c'est le plat du jour de tous les jours. La comédie cocuestre c'est le magasin de confection.

Évidemment, comme la comédie d'intrigue autrefois, ou comme le vaudeville, ou comme la tragédie à casques, c'est la comédie cocuestre qui est la plus fréquente, qui donne le plus ; mais ce n'est pas elle qui a *la faveur* du public ; ne nous y trompons pas ; elle n'a que ses habitudes, et comme de la comédie à intrigue ou de la tragédie poncive autrefois, de la comédie cocuestre actuelle, on peut, écrivant l'histoire du théâtre, ne tenir exactement aucun compte, sinon pour mémoire.

— Mais, cependant, s'il n'y a pas autre chose?

— Oui, nous sommes au point ; s'il n'y avait pas autre chose on pourrait dire que le théâtre est en décadence, ou plutôt il y aurait à dire qu'il n'existe pas. Mais il y a autre chose. Il est même remarquable que nos écrivains dramatiques ont poussé des avenues de tous les côtés, en dehors de l'adultérocratie, beaucoup plus peut-être qu'en aucun temps. Sans parler du drame historique qui est un genre éternellement con-

testé et éternellement vivant, où les Richepin, les Rostand et les Catulle Mendès nous ont donné, soit des chefs-d'œuvre, soit des œuvres d'une très haute allure ; sans parler de la courte et cinglante comédie satirique, où Courteline, petit arrière-petit-fils de Molière, s'est fait une spécialité où ni il n'a de rival, ni il n'en craint ; nos auteurs comiques proprement dits, c'est-à-dire dramatico-comiques, ressortissant à l'école d'Augier-Dumas-Sardou, ont eu, depuis ces derniers vingt ans, beaucoup d'initiative, beaucoup d'invention et beaucoup de talent dans l'invention et l'initiative. Que n'ont-ils pas tenté comme investigation et comme observation? En vérité, *nil intentatum reliquere*. Voici la comédie politique avec *Les Rois* et *le Député Leveau* de Jules Lemaître. Voici le monde judiciaire avec l'admirable *Robe rouge* de Brieux. Voici le monde des médecins avec l'*Évasion* de Brieux encore. Voici le monde ecclésiastique et son conflit avec le monde laïque dans le *Duel* de Lavedan ; voici le monde financier avec *Les affaires sont les affaires* de Mirbeau. Voici la question des races avec *Le Retour de*

Jérusalem de M. Donnay. Voici *La Loi*, qui a elle seule est tout un monde, analysée dans ses effets et ses répercussions sur les mœurs par le pénétrant M. Hervieu, soit qu'il écrive les *Tenailles*, soit qu'il écrive la *Loi de l'homme*.

Réfléchissez-y. Croyez-vous qu'il ait existé beaucoup d'époques où les auteurs dramatiques aient osé autant, essayé et ouvert tant de chemins nouveaux, exploité tant de carrières si différentes et en un mot fait aussi bien leur métier d'explorateurs ?

La postérité seule jugera du talent, donnera des rangs, dira si la chose tentée a été plus ou moins réalisée ; mais de la variété des objets et des sujets, des efforts dans toutes les directions, de la vivacité et de l'ardeur du pourchas intellectuel, en un mot de l'intelligente curiosité de nos auteurs dramatiques, et de ceci, qu'au contraire de ce qui était dit plus haut, ils sont impatients de la formule toute faite et du monde tout préparé et du canevas où l'on n'a plus qu'à planter l'aiguille, de tout cela, oui, nous sommes juges et nous pouvons dire que *jamais* le théâtre fran-

çais n'a été plus varié, plus soucieux de réalités observées, plus muni d'yeux largement ouverts sur les horizons prochains ou lointains, ni plus vivant d'une belle vie d'inquiétude et de recherche.

Les causes en sont multiples. J'en vois deux : l'une toute petite à très grandes conséquences ; l'autre très grande à conséquences assez grandes aussi, ce me semble.

La petite cause, la voici : par simple effet de cette loi, la seule que je reconnaisse comme incontestable, qu'il y a toujours une suite d'actions et de réactions en littérature, le public, depuis vingt ans, a cessé d'aimer la pièce à intrigue ingénieuse et adroite. A-t-il tort, a-t-il raison ? C'est une question dont pour le moment je ne m'occupe point ; mais des suites de cette nouvelle attitude je m'occupe un instant. Quand les auteurs ont vu que le public ne s'intéressait plus aux pièces de théâtre comme à une partie d'échecs, *il a bien fallu* que les auteurs revinssent à leur véritable métier, tout au moins à leur métier essentiel, qui est d'observer les mœurs et de chercher des sujets intéressants par leur fond. A l'époque

où c'était encore une lutte entre le « vieux jeu » et le nouveau, deux auteurs, l'un tout jeune et l'autre mûr, assistaient à une pièce à intrigue et le plus jeune manifestait énergiquement son indignation : « Plus d'intrigue ! A bas l'intrigue ! » Mélancoliquement l'autre intervint : « Tais-toi donc ! Tu nous ôtes le pain de la bouche. Quand il n'y aura plus d'intrigue, nous serons forcés d'avoir du talent. Nous serons forcés d'être des Molière ! »

C'est parfaitement exact. Et c'est ainsi que depuis vingt ans les auteurs ont tous renoncé à l'intrigue compliquée, sauf les vaudevillistes. Et les uns se sont réduits à faire comme machinalement la pièce toute faite : mari, femme, amant ; et ce sont ceux qui, en 1850, auraient fait du Scribe, et les autres ont cherché des sujets en ouvrant tout grands leurs yeux et en les promenant autour d'eux. Et ceux-là ont fait, plus ou moins bien, mais enfin ils ont fait de la véritable comédie. Savez-vous ce que c'est que la comédie contemporaine ? C'est la comédie.

L'autre cause que je crois voir, c'est l'inquié-

tude générale qui règne au temps où nous vivons. Tous en France nous nous sentons en dissolution. C'est le malaise général plus ou moins confusément senti, depuis 1815 ; mais c'est le malaise devenu angoisse depuis 1870. Que sortira-t-il de là ? Une renaissance ou un effacement définitif ? Ce n'est pas un pauvre critique dramatique qui va se hasarder en conjectures à cet égard ; mais quant au malaise il existe évidemment. C'est sans doute ce malaise, ressenti personnellement par les auteurs dramatiques, senti par eux, plus encore peut-être, *dans le public,* qui a fait qu'ils se sont tournés vers les *questions* graves, et par conséquent, quand ils savaient leur métier, vers les mœurs, sans l'étude de quoi les questions sont choses très creuses.

Ainsi s'est formée lentement cette génération d'auteurs dramatiques sérieux et probes, très attentifs et d'un art qui n'est pas l'art facile et qui ne veut point l'être, spirituels du reste autant que l'ont été leurs pères, ingénieux à leur manière et sinon par l'habileté à brouiller et débrouiller les fils, du moins par l'habileté à démêler les se-

crets et subtils ressorts du cœur ; et ainsi s'est formé ce théâtre contemporain moins éclatant peut-être que celui qui l'a précédé, mais singulièrement captivant par toutes les questions intéressantes qu'il soulève, qu'il présente, qu'il expose, qu'il analyse et vous vous moqueriez de moi si j'ajoutais qu'il résout . Mais quoi? Quel est le but? Il faut faire sentir, il faut faire penser. Le reste, à la grâce de Dieu, viendra peut-être plus tard.

ÉMILE FAGUET.

L'ADULTÈRE DANS LE THÉATRE CONTEMPORAIN

Il y a plus de vingt-cinq ans, Alexandre Dumas fils écrivait dans cette brochure bizarre et assez obscure qui s'appelle *les Femmes qui tuent et les Femmes qui votent* : « Si la littérature, par le drame ou le roman, est incapable de produire un mouvement des idées et de les faire naître, elle est capable, par le plus ou moins d'émotion qu'elle produit, en traitant certains sujets, de faire voir et de constater où les idées en sont de leur mouvement naturel, et le chemin parcouru depuis une certaine époque, et l'imminence de certains dangers, et la nécessité de certaines études, de certains efforts... » Et, prenant sa propre littérature comme exemple et comme critérium, il constatait, quelques lignes plus bas, que le mauvais accueil fait à *la Femme de Claude* prouvait que le public ne voulait plus qu'on tuât la

femme coupable en matière d'amour ; mais il ajoutait aussi que le succès considérable de sa brochure *l'Homme-Femme* prouvait de toute évidence que ce même public ne répugnait pas à l'idée du meurtre de l'homme coupable à son tour.

Sans vouloir s'attacher d'une façon aussi étroite au succès plus ou moins grand d'une œuvre littéraire pour mesurer la température morale de la société actuelle, on peut néanmoins constater aujourd'hui, tout comme Dumas le constatait de son temps, que les dernières productions dramatiques attestent des soucis tout nouveaux, un idéal tout différent, des idées morales absolument opposées à celles qui avaient cours hier encore au sujet de cette éternelle question de l'adultère.

Depuis quelques années, il était facile de s'apercevoir que l'évolution commençait : des pièces comme *l'Affranchie* de Maurice Donnay étaient déjà venues placer le problème en pleine lumière et lui assigner des conclusions autres. Enfin, tout dernièrement, nous avons pu discerner à travers des œuvres comme *la Déserteuse* de Brieux ou *le Bercail* de Bernstein une ossature psychologique et morale entièrement nouvelle, qui remet les choses et les êtres à des places différentes, qui apporte un point de vue neuf, qui nous oblige à reprendre le problème, à le discuter à nouveau.

Pour bien comprendre la saveur et l'originalité des conclusions qui nous sont proposées, il faut jeter un coup d'œil en arrière et se souvenir de la façon dont les différentes écoles littéraires du XIXe siècle ont porté le problème à la scène. Nous nous apercevrons ainsi, tout d'abord — et ceci est moins une naïveté qu'on serait tenté de le croire — que la façon dont les auteurs ont traité, discuté et jugé l'adultère dépend essentiellement des idées qu'ils avaient ou qu'ils croyaient avoir sur la façon de traiter, de discuter et de juger l'amour lui-même. De leur conception de l'amour, de l'amant, de la femme, naît leur conception du crime d'amour, du justicier, de la meurtrière, du châtiment de la faute. L'adultère doit-il être puni ? De quelle façon ? L'époux outragé a-t-il le droit de se faire justice soi-même ? L'époux coupable mérite-t-il le pardon, — et dans quelle mesure ? Le crime du mari est-il plus grand que celui de la femme ? Autant de questions dont les réponses varient avec les idées de l'auteur sur l'amour, avec la représentation qu'il se fait du sentiment amoureux, avec les images qu'il en donne au théâtre ou dans le roman. Et comme ces images ne sont que la traduction artistique des idées éparses dans l'air à ce moment et qui, le lendemain, gouverneront les mœurs publiques, on peut dire que cette question de l'adultère au théâtre est, à proprement parler, la question de l'amour lui-même,

tel qu'on l'entendait aux différentes époques du siècle passé.

Prenons, par exemple, la génération romantique. Pour l'école de 1830, l'amour ne mérite son nom que s'il est un amour passionné : il semble que la folie soit devenue une condition essentielle de l'amour et fasse partie de sa définition ; chaque amant, chaque maîtresse croit commettre un véritable crime en aimant. L'amour devient une sorte d' « attaque » qui frappe soudain deux êtres et les met, par là même, dans une situation anormale, incroyable, inouïe, hors des lois, hors de la société, hors des mœurs. Tout sera désormais démesuré, hors de proportions, dans l'âme de l'un comme de l'autre. Et ce sera véritablement chez chacun d'eux une sorte de point d'honneur à ne pas se laisser distancer dans l'extravagance. Ne se sentant plus gouvernés par les lois communes à tous, ils en arrivent rapidement à rêver et à perpétrer les pires attentats : le crime n'apparaît plus à leurs yeux sous les mêmes teintes qu'aux yeux du vulgaire. Ils le poursuivaient chez autrui : chez eux, ils l'excusent, en raison même de la passion dont ils sont atteints, qui les transporte véritablement, qui leur donne une apparence surhumaine, qui en fait des êtres exceptionnels, à qui rien d'humain ne peut être comparé.

C'est dans ce paradoxe débité à des centaines d'exemplaires par le théâtre romantique qu'il

faut voir l'origine du crime passionnel en matière d'adultère.

Nous ne prétendons point, par là, qu'avant l'éclosion d'*Antony* et des œuvres romantiques, le crime passionnel ne se fût jamais produit, mais nous croyons qu'il n'avait jamais encore été érigé en système ni porté à la scène de façon triomphante. Le romantisme marque exactement son apogée. Désormais, il sera possible d'appliquer à presque toutes les pièces du répertoire le mot d'Adèle d'Hervey au sujet d'Antony: « Je le « reconnais bien à ces idées d'amour et de mort « constamment mêlées. »

Nous aussi, nous les reconnaissons bien, les héros romantiques, à cette mixture étrange des deux idées qui les entraîne si vite à l'extravagance et au crime. Crime de l'amant sur sa maîtresse sous prétexte qu'elle le trompe ou qu'elle ne l'aime pas assez, crime de l'amant sur lui-même par désespoir ou par remords, ce ne sera, pendant vingt ans, au théâtre, que crimes et criminels, passions teintées de sang et qui ne paraîtraient pas sincères au public si elles ne devaient se terminer par la mort violente de l'un des protagonistes.

Le romantisme, ainsi qu'on le sait, ayant à peu près échoué au théâtre, ou, tout au moins n'étant pas parvenu à imposer à la scène française une forme d'art différente et de la tragédie et du mélodrame, c'est dans ce dernier genre qu'il

finit par se réfugier et c'est là qu'en fin de compte on retrouve les principales idées qu'il a jetées. Cependant, même dans le théâtre bourgeois, même dans la comédie dramatique qui ne s'affuble pas de vêtements historiques et prétend nous conter les mœurs du jour, il laisse son empreinte avec le crime passionnel, et cette empreinte est si fortement marquée qu'elle va encore subsister pendant plus de vingt-cinq ans. Et, chose curieuse, après Dumas père qui, le premier, créa le véritable héros romantique, ce sera Dumas fils qui viendra retoucher la figure de ce héros, l'accommoder au goût du jour, nous donner du crime passionnel une nouvelle image qui nous le fasse accepter et applaudir : après l'auteur d'*Antony*, l'auteur de *la Princesse de Bagdad* et de *la Femme de Claude* s'efforcera à son tour de légitimer le meurtre lorsqu'il a pour cause la passion.

C'est que les idées morales avaient fait du chemin depuis les soirs du romantisme, et que si certains admettaient encore que « les idées d'amour et de mort » sont, en effet, assez souvent mêlées pour des raisons psychologiques, la plupart reconnaissaient que cette mixture étroite ne légitimait en rien le meurtre commis par l'un des amants sur l'autre ou sur son complice, et, qu'en définitive, tout passionnel qu'il était, le crime chanté par les romantiques demeurait bel et bien un crime semblable aux autres et punissable

comme les autres. Il fallut toute la dialectique ardente de Dumas fils, toute la souplesse de ses raisonnements, toute son habileté à saisir le problème par l'autre côté, le côté réaliste, et à le retourner, si l'on ose dire, pour faire accepter à nouveau au public des conclusions qui se justifient par d'autres théories, mais qui, au fond, demeurent les mêmes que celles du drame romantique.

*

On connaît les idées d'Alexandre Dumas fils sur l'adultère et sur les droits de l'époux outragé ; lui-même les a développées maintes fois, ou dans ses substantielles préfaces, ou dans ses pièces elles-mêmes. Tâchons de les résumer en quelques lignes.

Pour Alexandre Dumas, il y a deux sortes d'amour : l'un dont il a parlé en termes fort éloquents dans la préface de *la Visite de Noces,* et qui, dit-il, « est rare comme le vrai génie, comme la vraie vertu, comme le vrai bon sens, comme tout ce qui est vrai enfin ». Cet amour sublime est digne du plus grand des respects, mais l'admiration exaltée qu'on lui porte ne fait que donner à celui qui la professe le droit de mépriser davantage le chétif amour humain. Celui-là n'est qu'une lutte, qu'un combat acharné entre le mâle et la femelle dont le rôle de l'homme de théâtre est de montrer tous les aspects, comme

celui du moraliste est de maudire toutes les tares.

Dans ce duel âpre et ininterrompu que se livrent sans cesse les deux sexes en haine l'un contre l'autre, l'homme apparaît comme l'élément de raison, d'intelligence, de justice, élément corrompu parfois, lui aussi, mais qui n'a pas la puissance de désagrégation de l'élément féminin, corrupteur au premier chef. Aussi que se passe-t-il la plupart du temps? C'est que l'homme, l'intelligence éclairée mais compatissante, la sensibilité innée mais faible, est vaincu, méprisé, outragé par la bête primitive, créature puissante parce qu'elle est toute d'instincts et que la nature l'a douée, en outre, des charmes qui ensorcellent, qui grisent, qui sont destinés à engourdir l'homme pour le mieux capter et le mieux perdre. Il s'agit donc pour lui, en définitive, de se défendre dans cette lutte des sexes, et, comme il a en partage l'intelligence, de trouver une justification à sa défense. Dumas va la lui fournir lui-même : « Et maintenant, dit-il, dans sa fameuse préface de *la Femme de Claude*, si... tu as associé ta vie à une créature indigne de toi; si, après avoir vainement essayé d'en faire l'épouse qu'elle doit être, tu n'as pu la sauver par la maternité, cette rédemption terrestre de son sexe, si rien ne peut l'empêcher de prostituer ton nom avec son corps... déclare-toi personnellement, au nom de ton maître, le juge et l'exécuteur de cette créature. Ce

n'est pas ta femme, ce n'est pas une femme..., c'est la guenon du pays de Nod, c'est la femelle de Caïn : tue-la! » Et, éprouvant aussitôt le besoin de justifier sa sentence, Dumas d'ajouter : « Je vous ferai d'abord observer que la loi humaine n'est aucunement transgressée en cette circonstance, attendu qu'elle prévoit, qu'elle tolère, qu'elle absout ce genre de meurtre. » Quant à la loi divine... Jésus a prévu le cas, et il a dit: « Je vous déclare que quiconque aura répudié sa « femme, SI CE N'EST EN CAS D'ADULTÈRE, la fait « devenir adultère. » « Donc, conclut Dumas, la loi déclarée divine est pour le divorce en cas d'adultère; donc la loi humaine, en n'admettant pas le même cas, ment à la loi divine. » Et l'auteur de *la Femme de Claude* de constater, en passant, que Jésus n'a pas pardonné positivement à la femme adultère : il s'est trouvé seulement que, parmi les hommes présents, il n'y en avait pas de tout à fait innocents, elle ne fut donc pas lapidée : « Ce n'est pas un pardon, ce n'est même pas un acquittement, ce n'est qu'une ordonnance de non-lieu motivée par l'incompétence du tribunal. »

Telles sont les raisons qu'invoque Alexandre Dumas fils pour demander, pour exiger le meurtre en matière d'adultère; telles sont aussi celles sur lesquelles s'appuie Claude pour abattre Césaire comme une bête malfaisante. On voit quel chemin est déjà parcouru depuis le romantisme :

pour l'auteur d'*Antony* et les amis de sa génération, nous l'avons dit, le crime passionnel, pas plus que les autres crimes, ne se justifie ni ne s'excuse, c'est l'expression naturelle d'âmes surhumaines qui vivent au delà des mœurs, des lois, des idées morales communes à l'humanité et que l'excès même de leur passion porte aux pires excès de leur activité. Ils sont trop grands pour être jugés à l'étiage des hommes ordinaires, et il n'est personne, du reste, qui s'aviserait de le faire. Alexandre Dumas fils, au contraire, doué d'un esprit autrement réfléchi, pensant et agissant en véritable moraliste, sait combien le crime est une chose grave et qu'il lui faut à tout prix s'efforcer d'en amoindrir la portée. Il s'appuie sur le cas de légitime défense ; il est obligé de faire appel à une conception de l'amour qui est peut-être très vraisemblable, mais qui est, en tous cas, des plus discutables comme toutes les conceptions humaines. Et comme il reconnaît lui-même, en fin de compte, que sa thèse n'implique aucun caractère d'absolu, il fait appel au concours de la loi divine pour donner plus de force à la loi humaine. De la loi divine, nous ne parlerons pas : nous observerons seulement que si Claude était tant soit peu croyant, il lui paraîtrait difficile, pour ne pas dire impossible, de faire légitimer par Dieu le meurtre de Césaire.

Quant à la loi humaine, c'est une erreur dans son interprétation qu'a commise une fois de plus

Alexandre Dumas. En vain, fait-il dire à l'amant dans *le Supplice d'une Femme* : « J'ai interrogé « la loi et lui ai demandé quels moyens elle « m'offrait. Je puis vous tuer, elle et vous. » En vain, dans *Diane de Lys*, le mari se refuse-t-il à se battre avec l'amant : « A quoi bon me battre « avec vous quand j'ai le droit de vous tuer ? » ce ne sont là que fanfaronnades grossières qui ne correspondent à aucun texte législatif. Le droit au meurtre n'existe pas dans le Code — heureusement. La loi déclare seulement — et c'est trop, semble-t-il — que, dans certaines conditions, le meurtre commis par l'époux est *excusable*. Or, l'excuse n'a jamais supprimé la culpabilité. Sa seule présence suffit, au contraire, à en démontrer l'existence, mais aussi à l'atténuer en permettant d'abaisser la peine. Chose entièrement différente, si différente même que c'est par une sorte de mauvaise foi volontaire qu'Alexandre Dumas s'est toujours refusé à reconnaître son erreur.

*

Tout le théâtre, et, on peut le dire aussi, toute la génération de l'auteur du *Demi-Monde* en a pourtant vécu, de cette erreur. C'est en vain qu'à la fin de la Préface de *la Femme de Claude* où il avait exposé si nettement sa théorie du crime passionnel, lui-même a voulu se ressaisir et que,

jouant sur les mots, il a voulu faire une distinction très subtile — trop subtile — entre la femme et la bête malfaisante dans la personne de Césaire, c'est en vain que, comme palliatif, il a écrit : « Tue-la ne signifie pas que tous les maris trompés doivent tuer leur femme. » Le public n'a pas été chercher aussi loin : il a compris que tue-la signifiait le meurtre de l'épouse coupable légitimé, et il a continué à croire de bonne foi qu'en tuant la femme infidèle il accomplissait un acte juste, un acte honnête, un acte permis, — en tout cas, un acte très excusable et qui serait excusé comme le lui affirmaient tous les moralistes.

Il a fallu bien des années et bien des influences diverses pour que cette funeste théorie, discutée un peu de tous les côtés, fût battue en brèche à son tour et que le meurtre passionnel perdît ce caractère de légitimité que Dumas fils avait voulu lui inculquer. Ce fut principalement sous l'influence des littératures du Nord que s'accomplit la première phase de cette évolution. Ce fut une des formes multiples de cet évangélisme russe qui nous conviait à jeter sur l'humanité non plus un regard hostile, mais un regard sympathique et tendre, un regard *apitoyé* surtout. La pitié devint le thème favori de toute la littérature, et, du coup, toutes les idées de Dumas fils sur l'adultère et sur l'amour se trouvèrent annihilées. On ne voulut plus voir dans la passion la lutte implacable de deux sexes, mais la libre union de

deux individualités dont l'une était plus faible que l'autre et avait droit à tous les respects comme à tous les soutiens de la part de cette autre. On convint que, du reste, dans la femme coupable, il y avait plutôt un cas pathologique qu'un cas moral, et, au lieu de la haïr comme une bête malfaisante, on se mit à la plaindre comme un malade et à lui pardonner comme à un enfant. Les idées se trouvèrent brusquement modifiées du tout au tout, et, pourtant, cette « phase du pardon », dans l'histoire littéraire de la conception de l'adultère, si elle a inspiré de nombreux romanciers de cette époque, n'a pour ainsi dire pas eu de retentissement au théâtre, — ou plutôt la seule pièce vraiment typique qu'il serait possible de citer à cette occasion serait la pièce de M. Jules Lemaître, *le Pardon*, qui est plutôt une fine satire des idées nouvelles que leur transposition sur la scène.

C'est que, en même temps que l'on pardonnait, que l'on délivrait à la femme un certificat d'acquittement, on lui donnait d'abord le goût d'obtenir davantage et surtout l'on conservait encore ce rôle de justicier que Dumas fils s'était arrogé et qui avait soulevé tant de protestations. Dans le pardon, en effet, il y a toujours inégalité entre les deux parties, entre celui qui pardonne et celui à qui l'on pardonne, il y a un juge et il y a un acquitté, mais un acquitté qui vient d'être jugé. Et de quel droit, riposte aussitôt celui à qui l'on vient

d'accorder des circonstances atténuantes, vous êtes-vous permis de me déférer à votre tribunal? En quoi m'êtes-vous supérieur ? En quoi ne suis-je pas votre égale ? Vous êtes une créature humaine, vous aussi, après tout, comme j'en suis une, et vous n'avez pas plus le droit de porter un jugement sur une personne que je n'ai le droit, moi non plus, de m'ériger en justicière. En tout cas, vous m'humiliez une fois encore, vous me faites sentir mon infériorité. Vous réservez entre nous, pour plus tard, une idée sourde de vengeance et de haine, un vieux fonds de ressentiment qui se manifestera un jour plus ou moins prochain. Vous me pardonnez, c'est bien, il eût été mieux de ne me pas juger.

Des raisonnements de cet ordre frappèrent quelques esprits judicieux, en particulier l'esprit malin de M. Jules Lemaître, qui vit une occasion toute trouvée de jouer un bon tour à ce justicier implacable qui tuait jadis, qui pardonnait aujourd'hui et qui, demain, pourrait bien, à son tour, avoir besoin qu'on lui pardonne. Et, tout d'un trait, il écrivit cette pièce charmante et si humaine du *Pardon* dans laquelle un mari remet à sa femme la faute qu'elle a accomplie, pour pécher, lui aussi, à l'acte suivant, montrant ainsi combien est fragile la créature humaine et quelle bouffonne extravagance c'est pour elle de vouloir se poser en justicière de qui que ce soit.

*

La leçon fut-elle comprise ? Nous ne savons ; en tout cas, nous pouvons constater que, à partir de ce moment, les « pardons » devinrent de plus en plus rares au théâtre et dans le roman, — ou plutôt ils existèrent bien encore, mais la question avait déjà changé de face et l'évolution commençait de s'accomplir.

Ce fut le féminisme et ses triomphes de plus en plus considérables dans toutes les branches de l'activité morale et sociale qui vint exiger d'autres conclusions. Le féminisme et ses apôtres n'admet même pas que le pardon soit juste parfois, il le renie complètement en toute occasion parce que, plaçant l'épouse sur un pied d'égalité absolue avec l'époux, il ne saurait admettre que, sous quelque prétexte que ce soit, l'un d'eux se transformât en justicier de l'autre. D'autre part, un extrême besoin de sincérité, qui, tôt ou tard, se changera peut-être en une passion de la vérité nue, anime, cela est évident, nos âmes plus modernes qui cherchent à se simplifier en se débarrassant du lourd fardeau de l'hypocrisie et du mensonge.

L'hypocrisie, le mensonge, ne sont-ce point là précisément des armes d'esclave ? Et si l'homme affichait jadis, dans la lutte des sexes dont parlait Dumas, un courage plus honnête, une brutalité plus franche, un esprit moins sournois que celui de la femme, n'est-ce pas parce qu'il était le maître de cette union et que, commandant en maî-

tre, il pouvait dédaigner la ruse et la fourberie? Mais du jour où la femme s'est sentie l'égale de l'homme, du jour où cette vérité tant discutée, si âprement débattue au théâtre et dans la vie, a été acceptée — du moins provisoirement — par le plus grand nombre, tout s'est trouvé modifié et remis en question. L'auteur de *la Femme de Claude* le pressentait probablement lorsque, dans la préface de *Francillon*, il hasardait cette hypothèse que, peut-être bien, l'adultère du mari a autant de gravité que l'adultère de la femme. Mais ce qu'il ne pouvait prévoir que très indistinctement, ce serait l'explosion formidable d'individualisme qui éclaterait à l'aurore du siècle nouveau. Ce qu'il ne pouvait prévoir, c'était la femme se fortifiant chaque jour dans sa lutte contre l'homme pour l'acquisition de ses droits, lutte que reflète si heureusement le théâtre de M. Paul Hervieu, la femme prenant de plus en plus conscience de sa force et résolue à s'en servir, à se dresser en face du mari ou de l'amant comme son égal, — égal absolu.

On voulut douter tout d'abord, on nota les faux pas, les incertitudes, les détours accomplis par la nouvelle affranchie qui, ne sachant encore très bien se servir des armes de sa délivrance, s'empêtrait toujours dans les vieux préjugés, dans les mensonges anciens, dans les hypocrisies d'autrefois. Un des premiers, M. Maurice Donnay recueillit sur ce sujet une multitude d'observations fines

et ingénieuses qu'il groupa autour d'une action émouvante et qui fut la plus jolie des comédies dramatiques, comédie qui n'a pas eu le succès qu'elle méritait, — *l'Affranchie*.

Dans *l'Affranchie*, Roger Dambrun est de cette race d'hommes qui croit au triomphe de la sincérité sur le mensonge, de la loyauté sur les détours hypocrites et méprisables ; il aime Antonia de Moldère de toute son âme, et, comme ils sont tous les deux libres, entièrement libres, que leur union n'a été reconnue par aucune puissance divine ou sociale, il a fait jurer à sa maîtresse de lui dire le jour où elle ne l'aimera plus, d'avoir avec lui la loyauté courageuse de l'aveu de rupture comme elle a eu celle de l'aveu de son amour. Antonia a promis, elle a juré, mais, hélas ! c'est en vain, le jour venu du premier soupçon, qu'il la presse de lui dire la vérité tout entière, la vérité cruelle, mais soulageante, c'est en vain qu'il la somme de parler, l'hérédité d'esclavage et de mensonge survit toujours dans l'âme trouble d'Antonia. Et elle se tait, bien qu'elle l'ait trompé. Et le jour où Roger tient la preuve irrécusable du mensonge de son amie, le jour où il lui fait le reproche éclatant de son silence, elle lui répond qu'elle s'est tue par un sentiment de pitié pour lui et par peur qu'il souffrît trop : « Mais quand même j'aurais dû en mourir, riposte Roger, ça ne vous regardait pas... Pourquoi donc n'avez-vous pas avoué, puisque c'était si simple?

Ah ! Ah ! c'est justement parce que c'était trop simple ; si l'homme que vous n'aimez plus ne devient pas une pauvre loque pantelante ou une bête furieuse, pour vous c'est manqué... vous n'avez pas le beau rôle. La perspective d'une séparation sans pleurs, sans cris, sans drames en un mot, n'était pas pour vous séduire, et une résignation était pour vous une offense... »

*

La femme, d'après Maurice Donnay, ne serait donc pas encore prête pour ce beau et noble rôle d'épouse ou de maîtresse loyale, résolue à être sincère jusqu'au bout et malgré tout. Cependant si elle n'est pas parvenue à réaliser la belle image que nous rêvons d'elle, on sent qu'elle s'en approche peu à peu. Ainsi que nous le disions au début de ce chapitre, plusieurs pièces jouées dernièrement affirment la transformation lente de nos mœurs : trois auteurs de tempérament différent ont porté sur la scène trois sujets où il était question d'adultère, trois sujets qui n'en formaient qu'un seul, en réalité, et ni M. Henry Bataille avec sa *Maman Colibri*, ni M. Brieux avec sa *Déserteuse*, ni M. Bernstein avec son *Bercail* n'ont accueilli la fugitive et la menteuse qui déserte le foyer conjugal par le poignard romantique ou le coup de pistolet de Dumas fils. Mais déjà, dans l'acte même de la désertion, n'y

a-t-il pas comme une sincérité brutale, comme un désir violent d'échapper à toutes les hypocrisies de l'adultère à domicile, de partir pour refaire sa vie absolument à l'écart et en dehors de sa première existence?... C'est, tout au moins, la pensée de l'un des auteurs, puisque M. Bernstein faisait dire par son héroïne à celui qui la pressait d'être sa maîtresse : « Je ne *peux* pas tromper mon mari, parce que tromper implique dissimuler, mentir et je ne pourrais pas lui mentir... Comprenez-moi. Je tiens cet homme pour mon inférieur. Je supporte avec un malaise croissant ce voisinage, cette parole... Alors j'aurais beau trouver toutes les supercheries, à sa première question, à son premier soupçon, un grand coup de honte me dresserait et je lui crierais la vérité en face... »

Quel chemin parcouru depuis le romantisme dans ces simples paroles ! Quel aveu de l'évolution qui s'accomplit un peu plus chaque jour et que le théâtre, calqué sur la vie, reproduit avec fidélité ! Les idées comme les mœurs ne s'arrêteront pas là vraisemblablement. On voudra qu'à cette égalité absolue des deux sexes corresponde une égalité semblable dans leurs droits et leurs devoirs. C'est le droit d'une créature de ne plus en aimer une autre, mais c'est aussi le devoir de cette autre d'exiger un aveu de la première. Sans aveu, sans loyauté, c'est toute la série des petits mensonges infâmes, des supercheries grotesques,

des ruses avilissantes et qui rejaillissent sur l'amour lui-même pour le ternir. Il est vrai que, sans mensonge, c'est la vie qui coule au grand jour, la vie claire et limpide où la douleur est muette et résignée, où les sentiments sont sans complication et sans imprévu, — et c'est aussi les dramaturges privés de leurs meilleurs moyens de nous faire rire ou de nous faire pleurer. C'est la faillite du théâtre sentimental !...

Mais nous n'en sommes pas encore là, et, en attendant, il est probable — il faut l'espérer, du moins — que les auteurs dramatiques s'efforceront de mettre dans leurs œuvres encore plus de justice et d'égalité. Nous ne pouvons déjà plus admettre que l'on ne puisse obtenir le divorce sans ce ridicule consentement mutuel, réel ou affecté ; nous ne saurions concevoir une égalité entre les deux sexes qui ne soit pas absolue. Cependant, nous comprenons aussi que cette égalité parfaite ne se peut acheter qu'au prix de l'honnêteté. Qu'un homme quitte sa femme ou sa maîtresse pour aller avec une autre femme, qu'une femme quitte son mari ou son amant pour aller avec un autre homme, c'est leur droit incontestable. Mais là où leur action devient répréhensible, c'est lorsque le mensonge s'y ajoute, c'est lorsqu'il y a vraiment *tromperie*, c'est lorsqu'il y a, à proprement parler, *adultère*.

Si, malgré qu'elle en aime un autre, la femme demeure au foyer conjugal, continuant d'entourer

l'homme de son hypocrisie, elle rompt certainement cette égalité dont nous parlions. Elle se place elle-même en état d'infériorité manifeste, et l'on se demande jusqu'à quel point l'homme n'aurait pas le droit de la traiter comme une inférieure. Mais c'est, répétons-le bien, dans ce cas et dans ce ces seulement que disparaîtrait l'égalité des sexes.

Malheureusement la femme est loin encore de cette sincérité qui est l'honnêteté de l'âme, comme elle est, d'ailleurs, très éloignée de l'honnêteté physique. Or, aussi longtemps que la femme, pour une raison sociale ou pour une autre, se livrera sans amour, aussi longtemps qu'elle n'aura pas détruit ses instincts de courtisane, elle ne pourra se proclamer l'égale de l'homme.

Toutes ces idées — et bien d'autres qui semblent, en ce moment, aussi hardies, — sont certainement dans l'air, elles circulent en nous, tout autour de nous, et nous venons de voir que les dramaturges les ont déjà mises à profit — oh ! très timidement encore — en les « essayant » dans quelques scènes de leurs nouvelles pièces. Ces hardiesses d'aujourd'hui seront probablement les réalités d'après-demain.

LA QUESTION DU DIVORCE APRÈS LE DIVORCE

Parmi les sujets qui ont été portés sur la scène pendant les saisons théâtrales de ces dernières années, nul n'aura été plus discuté que celui du divorce qui a fourni encore la matière de deux belles pièces dont une, au moins, a eu le gros succès qu'elle méritait : *les Jacobines*, de M. Abel Hermant et *la Maison d'Argile,* de M. Emile Fabre. A vrai dire, ce ne sont plus tout à fait des pièces en faveur du divorce comme on en faisait il y a quelque vingt-cinq ans, elles sont bien plutôt des réquisitoires contre la loi Naquet, — et cela marque l'évolution qui s'est produite dans les idées du public et des dramaturges, — mais, telles qu'elles ont été présentées, elles ravivent cette question toujours palpitante et si chaudement disputée, elles la font surgir à nouveau en pleine lumière de l'actualité. Or cette question du divorce est l'une des plus importantes, sinon la plus importante de toutes celles qui furent

mises au théâtre durant la seconde moitié du XIXe siècle.

Le jour où, après la Révolution de 1848 qui ne vit pas choir seulement la monarchie mais assista aussi à l'écroulement définitif du rêve romantique, une époque de réalisme, une époque d'art sobre, net et précis s'épanouit sous mille influences diverses, ce jour-là, on peut le dire, parmi les problèmes sociaux qui furent agités, se plaça au premier rang celui de la dissolution du mariage et du rétablissement du divorce.

Le romantisme avait déjà préparé le chemin en magnifiant l'individu, en exaltant ses droits, en proclamant la supériorité de la passion sur le devoir. Le réalisme va ajouter à ces aspirations vers la liberté la peinture exacte des misères qu'entraîne la servitude conjugale, la pire de toutes lorsque son poids n'est pas allégé par l'amour. Romanciers, journalistes, orateurs, hommes politiques, sermonnaires vont désormais pendant près de vingt-cinq années prendre le divorce comme sujet de leurs homélies, de leurs discours, de leurs articles ou de leurs romans. Mais c'est au théâtre surtout, à cette tribune admirable qui convainc tout en émouvant, que le problème va être présenté dans toute sa nouveauté et avec toutes ses conséquences.

Ces années d'efforts et de luttes, il est inutile de les rappeler ici : chacun connaît la place immense qu'un dramaturge comme Alexandre Dumas fils a prise et conservée dans cette phase déci-

sive de l'évolution de la famille. Chacun se souvient des pièces brutales et incisives qu'il jeta en pâture au public, des préfaces pénétrantes et retentissantes avec lesquelles il se défendit, des livres entiers, comme cette *Question du divorce* qu'il ne craignit pas d'écrire pour le triomphe de ses idées. Chacun se souvient aussi qu'il ne fut pas seul dans cette mêlée glorieuse à demander le rétablissement d'un régime de liberté et que tel-écrivain pondéré, comme Emile Augier, qui s'était pourtant montré en toute occasion un admirable défenseur de la famille, n'avait pas hésité à le suivre, — ou même parfois à le précéder, et qu'une pièce comme *Madame Caverlet* est significative à cet égard.

Chacun sait toutes ces choses et l'histoire de la loi Naquet. Mais ce qu'il est plus neuf de considérer et ce qui sera probablement beaucoup plus instructif que le souvenir des efforts littéraires de tout un clan de dramaturges pour faire aboutir une grande loi sociale, c'est de rechercher et de résumer les efforts nouveaux que les successeurs de ces hommes de théâtre ont été peu à peu contraints de faire sur la scène pour aboutir à cet élargissement du divorce, extension très grande de la loi que ne soupçonnaient point les contemporains de Dumas et d'Augier et qui est maintenant « à l'ordre du jour le plus immédiat », pour s'exprimer dans le jargon parlementaire.

D'autre part, ce n'est point seulement au point de vue de l'évolution elle-même de la loi qu'il peut être curieux de résumer ce mouvement théâtral, c'est aussi au point de vue de ses conséquences dans la famille qui ont fourni aux auteurs dramatiques toute une série de sujets inédits, de complications sentimentales nouvelles, d'où quelques-uns ont fait jaillir d'admirables pièces.

En sorte qu'il est possible de dire que c'est surtout depuis qu'il a été rétabli, et dans la loi et dans les mœurs, que le divorce, — cet éternel sujet pour dramaturges d'il y a trente ans, — est devenu la source la plus riche d' « anecdotes » théâtrales et de scènes à faire. Les dramaturges se trouvent ainsi payés de leur propre monnaie: inexistant, le divorce leur fut une incomparable matière à dramatiser. Rétabli, il leur fournit encore les plus beaux sujets et les effets qui saisissent le plus vivement le public moderne.

Enfin, comme, au théâtre, un bonheur ne vient jamais seul, non seulement le filon des pièces à thèses bâties sur le divorce n'est pas épuisé pour eux, mais il s'est enrichi de cette autre matière admirable et inappréciable, dont la présence constitue le summum d'émotion intense: l'enfant leur est rendu. Oui, l'enfant, ce petit être dont la seule vue fait aussitôt tressaillir de crainte, de joie, d'émotion et de douleur, toute une salle de spectacle, l'enfant, providence des mélodrames d'il y a soixante-dix ans, celui qu'on aura traîné

sur les planches de l'Ambigu pendant un demi-siècle, l'enfant qui fait rire et qui émeut, l'enfant lien entre les parents, cause des discordes aussi parfois, mais qui a toujours le beau rôle sur la scène et qui le garde superbement, l'enfant, dernier atout des dramaturges aux abois, rentre en vainqueur grâce au divorce, redevient, dans certaines pièces, le centre de toutes les émotions et de tous les intérêts. La présence de l'enfant remet désormais toutes choses en question. Elle rétablit le problème sur des bases nouvelles, elle fait prendre aux adversaires des résolutions inédites, elle leur inculque des sentiments qu'ils ignoraient ou qu'ils avaient oubliés, elle donne à l'action un ressort tout neuf qui la fait rebondir pour des destinées imprévues.

Cette question de l'enfant est donc grosse de conséquences au point de vue du métier théâtral comme au point de vue social lui-même. Nous allons voir de quelle façon les dramaturges l'ont comprise et résolue dans leurs œuvres les plus récentes.

*

Et, tout d'abord, nous l'avons dit, d'une façon générale, s'est posée presque tout de suite la question de l'élargissement du divorce.

A en croire Dumas et son école, le divorce

devait être la panacée universelle qui romprait les unions mal assorties et guérirait à jamais les cœurs meurtris par la vie.

L'un des premiers, M. Paul Hervieu s'inscrivit en faux contre cette opinion. Ou plutôt son esprit perspicace, maniaque d'analyse, si l'on peut dire, s'appliqua avec une attention soutenue à l'étude psychologique des deux parties en présence et chercha avec une patience de casuiste et une science de légiste les quelques cas dans lesquels l'institution du divorce était lettre morte, dans lesquels la loi, loin de protéger l'individu, l'asservissait,au contraire,d'une façon plus étroite sous sa domination implacable.

La pièce des *Tenailles* fut la première illustration de cette thèse nouvelle. Robert Fergan et sa femme Irène ont fait ce qu'on appelle un mariage de convenance et forment un ménage sans grand amour, mais qui pourrait subsister tant bien que mal, si l'un et l'autre des époux apportait à la vie matrimoniale un peu de résignation. Or si Robert, très froid mais très attentif à tous les usages, se montre toujours un mari correct sinon très embrasé, un époux respectueux, sa femme, au contraire, désespérée de s'être ainsi laissée marier par convenance, d'avoir sacrifié sa jeunesse et sa vie, se repent amèrement de l'union qu'elle a contractée.

— Mais que lui reproches-tu? lui demande sa sœur, énumérant toutes les qualités qui lui semblent

pouvoir rendre très supportable ce mari détesté.

— Ce que je lui reproche, s'écrie-t-elle, c'est que je ne l'aime pas.

Ce droit au bonheur que tant d'autres ont réclamé avant elle, Irène le demande à son tour avec une énergie implacable. Ce cri de révolte contre la société qui l'a contrainte, contre le mariage qui l'enchaîne, elle le pousse, elle aussi, avec une ardeur sauvage et d'autant plus grande qu'elle croit avoir aperçu le bonheur passer à côté d'elle : Irène a joué, enfant, avec un gamin un peu plus âgé qu'elle, Michel Davernier. Ils se plaisaient, et la petite Irène avait conçu pour son grand ami une admiration très vive. Quand elle s'est mariée, Michel Davernier, qui l'aimait en secret, s'est exilé à l'école d'Athènes où il est resté trois ans. Il en est revenu ; il a revu Irène ; il l'aime plus que jamais d'un amour discret, profond, mystérieux. Et elle a ressenti tout de suite pour lui sa passion d'autrefois, elle la lui avoue, ils se comprennent et se reprennent en quelques phrases. Mais Michel est un raffiné, un subtil, et, de plus, un mélancolique assombri par la maladie. Il ne lui propose ni de l'enlever ni d'accomplir des actes tragiques, il ne lui propose même pas de devenir son amant. Irène est une âme trop délicate, trop sensible pour accepter le partage.

— Ne pouvant être à vous, dit-elle à son ami, je ne serai à personne.

Et ils se jurent un amour platonique, désintéressé, éternel.

Sur ces entrefaites, il sort et le mari rentre. Comme il est tard, celui-ci prend les mains de sa femme, et, galamment :

— Voulez-vous me permettre de vous reconduire à votre chambre ?

A ces paroles, elle tressaille d'horreur, elle s'échappe des mains de son maître, elle s'enfuit, criant : « Jamais ! Jamais ! » et lance violemment la porte au nez de son mari qui, furieux, la menace du poing à travers cette porte fermée :

— Tu me le payeras ! lui crie-t-il d'une voix de colère.

Et le rideau tombe sur ce premier acte.

Ainsi le problème est nettement posé : tous les éléments nous en sont connus et nous allons pouvoir étudier comment l'auteur va les traiter et en tirer une conclusion. Un mari correct mais implacable dans l'exercice de ses droits, une femme ardente qui ne l'aime pas, un amant dans la coulisse, mais voilà encore l'éternel trio du mari brutal, de la femme incomprise, de l'amant romanesque tel qu'on nous le présentait avant l'institution du divorce. La femme hurlait sa douleur d'être rivée à jamais aux côtés d'un homme grossier, criait sa haine et sa vengeance, aspirant à la liberté de toutes les forces de son âme. Aujourd'hui encore... eh bien, aujourd'hui, va vous répondre l'auteur dramatique, malgré l'institu-

tion du divorce, c'est exactement la même chose, et, si vous admettez les prolégomènes tels que je les ai posés au premier acte, vous serez forcé d'admettre avec moi que le divorce de ces deux êtres leur est impossible si le mari n'y consent pas.

Malgré l'effort louable du législateur pour faire de cette loi du divorce une loi de liberté, d'affranchissement moral et social, malgré sa bonne volonté, malgré tout ce qu'on en a dit et tout ce qu'on en a cru, la prison ne s'est point encore ouverte dans laquelle gémissent deux êtres qui se haïssent et qui se le crient à la face. L'antique servage n'est point aboli, les chaînes ne sont pas brisées, bien mieux, il semble que, dans certains cas, la loi n'ait eu d'autre objet que d'en fortifier la solidité.

Et, en effet, si vous admettez le point de départ de la pièce de M. Paul Hervieu (et comment ne l'admettrait-on point : d'abord il est très plausible, et puis on sait que c'est là un crédit qui est toujours fait pour le spectateur à l'homme de théâtre), vous êtes obligés de convenir que la loi Naquet ne peut en rien venir au secours d'Irène Fergan.

Pour divorcer, il faut un motif. Or, la loi a nettement déterminé, parmi toutes les actions humaines, celles d'entre elles qui pourraient donner matière à divorce.

Le mari d'Irène ne sera jamais vraisemblablement condamné à une peine afflictive et infa-

mante. Il est trop correct pour se livrer à une voie de fait sur sa femme. Il a juré de ne pas la tromper et il ne la trompera pas. Le divorce, il n'en veut à aucun prix pour des considérations qui le regardent et dont il affirme la nécessité en chef de famille et en maître. Il lui suffira de ne rien faire de son côté pour ne pas le motiver. Mais elle, Irène, ne peut-elle point... ? Elle ne peut rien. Sa volonté de conjointe qui veut divorcer sera annihilée à toute heure par la volonté de son conjoint qui ne veut pas du divorce. Il l'emmènera vivre à la campagne, loin des regards du monde, il écartera d'elle soigneusement toutes les tentations. Si elle se fâche, si elle crie sa douleur, si elle hurle son désespoir, il la laissera s'abîmer en supplications, il n'écoutera pas ses menaces, pas plus qu'il ne fera attention à ses pleurs. Il la laissera se débattre comme un enfant, attendant que sa crise de larmes ait pris fin pour lui parler le langage de la raison. Si elle le trompe... ? Il la mettra dans l'impossibilité presque absolue de le tromper en la surveillant jalousement à toute heure, en l'isolant de la vie. Si elle s'enfuit... ? Il la fera ramener par les gendarmes : il en a le droit, la loi le lui a conféré.

Affirmerez-vous maintenant que le divorce tel qu'il a été institué permet à la femme de s'évader de la geôle dans laquelle le mariage l'a enfermée ? Comprendrez-vous que le divorce est insuffisant, parce qu'il exige la volonté — au

moins tacite — des deux contractants, et que, dans ces conditions, l'un des deux peut toujours asservir l'autre sous sa domination ?

Voilà ce que l'auteur dramatique a voulu proclamer et voilà la raison d'être de toute sa pièce.

Mais, attendez : cette volonté de fer que le mari vient d'imposer à sa femme, la femme, à son tour, va pouvoir en user à l'égard de celui qui l'a vaincue une première fois, et le jour où lui-même voudra s'échapper, par un revirement d'idées, des rets du mariage, elle pourra tout à son aise l'y maintenir contre son gré. C'est ce que, dans une deuxième partie, nous montre M. Paul Hervieu avec une force de logique aussi grande et aussi implacable.

Dix ans se sont écoulés. Nous retrouvons à la campagne Irène auprès de son mari. Nous apprenons que Michel Davernier est mort, que Irène a continué de vivre avec Robert et qu'un enfant a quelque peu resserré les liens de cette union. Le mari ne doute pas un instant que l'enfant ne soit de lui, mais nous comprenons déjà, aux inquiétudes que marque Irène de la constitution délicate de son fils, qu'elle le croit frappé du mal héréditaire dont est mort son amant, Michel Davernier, qui, en réalité, est le véritable père de l'enfant.

Or celui-ci a grandi et Robert a décidé de le mettre au collège. La mère, qui craint pour sa santé, veut le conserver près d'elle. La querelle

éclate, s'envenime, dégénère bientôt en explications brutales. Les mots décisifs sont prononcés. Robert Fergan apprend de la bouche de sa femme que son fils n'est point de lui, qu'il a été trompé.

Devant cette révélation, il prend brutalement un parti :

— C'est bien, dit-il, nous divorcerons.

— Ah ! non, proclame la mère, vous n'avez pas voulu du divorce quand je vous l'ai demandé, prétextant des raisons mondaines. C'est moi, à mon tour, qui ne veux plus. Nous resterons rivés au même boulet, serrés des mêmes tenailles.

Et le rideau tombe sur ces deux forçats du mariage, pleurant et furieux.

Le drame sobre et puissant de M. Paul Hervieu fit, on s'en souvient, une impression profonde à l'époque où il fut représenté. Il est impossible encore à l'heure actuelle de relire cette prose dure, sèche, coupante et cinglante, sans ressentir une sorte de terreur angoissée à la vue de l'action qui se précipite avec une si effrayante réalité. Pour la première fois depuis l'institution du divorce, un psychologue démontrait l'inanité de l'œuvre du législateur dans certains cas, soulignait l'insuffisance de la loi nouvelle. Et, surtout, pour la première fois, le théâtre d'idées s'emparait aussi brutalement de la thèse à soutenir et la jetait à la face du spectateur.

C'était là un procédé tout nouveau auquel n'était pas habitué le public soumis à la méthode de

Dumas qui ne rudoyait qu'à la dernière extrémité et dont la force était faite surtout d'habileté. L'auteur du *Fils Naturel* savait préparer son sujet et savait attendre, il multipliait les précautions de détail, il enveloppait sa rigueur de souplesse : « Il attirait doucement le spectateur dans « l'antre du sphinx ; s'il ne subordonnait jamais « la vérité de sa thèse à l'intérêt de la pièce, il « s'efforçait de plaire [1]. »

La poigne de M. Paul Hervieu était autrement dure et autrement forte. Comme un mathématicien de premier ordre qui, vivant dans l'abstraction, ignore toutes les contingences du monde extérieur, et repaît uniquement son esprit de formules algébriques, l'auteur des *Tenailles* oubliait volontairement toutes les incidences qui pouvaient se greffer sur la vie de ses personnages, s'efforçant seulement de combiner leurs âmes, leur volition, leur sensibilité en vue du but à atteindre, de la thèse à démontrer. Il attaquait de front, tout de suite, sans prévenir personne, et, au bout de la deuxième scène, le sujet de la pièce était posé sans obscurité ni faiblesse. Il obtenait ainsi de la part du spectateur un intérêt immédiat sans aucun sacrifice à l'agrément. Plus de ces mots brillants, plus de ces tirades « écrites », avec lesquels Dumas distrayait son public un instant pour rendre moins pénible la démons-

1. Gustave Larroumet.

tration de sa thèse, pour enlever à celle-ci tout caractère rébarbatif. L'art de M. Paul Hervieu était plus sévère, mais aussi plus noble. Il ne consistait pas à amuser, mais à démontrer en logicien sinon même en légiste. D'où l'attitude prise dès les premières scènes et conservée durant toute l'œuvre.

Il est à peine besoin de faire observer combien élevée et puissante paraît une semblable manière lorsqu'on l'oppose à celle de Dumas fils, quelle autorité acquiert l'auteur dramatique, quel profond effet il produit sur la foule qui l'écoute. Cependant, il convient aussi d'ajouter que cette évolution dans la pièce à thèse ne s'accomplit pas sans soulever le mécontentement d'un certain nombre de grincheux qui goûtèrent médiocrement ce théâtre-express les emportant vers le dénouement d'une allure aussi déconcertante. A leur tête se trouvait Francisque Sarcey ; les articles qu'il consacra aux *Tenailles* et à *la Loi de l'Homme* peuvent être considérés comme des modèles d'incompréhension. D'autres, au contraire, dont Gustave Larroumet, aperçurent tout de suite de quelle originalité intense était marqué ce théâtre nouveau et quel progrès il réalisait sur l'ancienne formule des pièces à thèse.

L'auteur des *Tenailles* n'allait pas s'en tenir, du reste, à ce premier essai. Creusant plus profondément encore cette matière trouble du divorce, il devait reprendre son sujet d'un autre côté et signaler dans *la Loi de l'Homme* un « cas » plus

curieux encore dans lequel recommence le combat tragique de l'époux contre l'épouse : « La lutte de « deux volontés, dit Gustave Larroumet, enfermées « par la loi, forteresse pour l'une, pour l'autre pri- « son, et exaspérées l'une par l'égoïsme, l'autre « par la souffrance, tel est le thème de *la Loi de « l'Homme*. Une femme trompée par son mari ne « trouve pas dans la loi le moyen de prouver ses « griefs, alors que, en pareil cas, la loi le procure « largement au mari. Elle doit se contenter d'une « séparation à l'amiable qui lui laisse sa fille et « lui prend sa fortune : sa fille, à la condition de « la donner au père un mois par an ; sa fortune, « en lui réservant juste de quoi vivre. Ainsi le « mari ayant tous les torts et la femme tous les « droits, la loi est oppressive pour celle-ci et tuté- « laire pour celle-là !...

« La logique d'un tel sujet conduit les person- « nages jusqu'au bout de l'oppression imposée « ou subie, et l'auteur à la conclusion nécessaire « de sa thèse. Le mari infidèle a conservé sa « maîtresse ; la femme trompée élève sa fille. « Mais la maîtresse a un fils et dans le séjour « annuel de la fille chez le père, les deux jeunes « gens se sont aimés. Ainsi le code, en refusant « à la femme atteinte et en maintenant l'autorité « du père coupable sur sa fille, prépare à la « femme une nouvelle et plus cruelle tyrannie. La « malheureuse se voit enlever sa fille par un « mariage qui livre cette fille à ses ennemis. Bien

« plus, comme la mère du jeune homme a un
« mari, ce mari apprenant la faute de sa femme,
« ne veut pas d'un scandale et exige que la mère
« de sa belle-fille reprenne la vie commune avec
« son mari, comme il va lui-même la continuer
« avec sa femme. Ainsi, deux fois victime de la
« loi, comme épouse et comme mère, n'échap-
« pant à la prison du code que pour y être reje-
« tée dès qu'elle veut user de sa liberté, la femme,
« deux fois brisée, ne pourra pas même saigner
« et mourir en paix. Elle devra reprendre sa
« chaîne, plus lourde que jamais, et, sans rési-
« gnation, pantelante et agonisante, la garder
« jusqu'au dernier jour. »

Le sujet, on le voit, s'élevait singulièrement, et, parti du divorce, atteignait à la discussion de la Loi elle-même, œuvre de l'homme, destinée toujours et partout à l'asservissement de la femme. Et certes, il y aurait beaucoup à dire sur la critique d'une telle pièce dans laquelle la loi n'asservit pas jusqu'au bout, mais où c'est le devoir qui force la femme à reprendre ses liens, en définitive. Mais nous n'avons point ici le loisir de nous étendre sur la valeur intrinsèque de l'œuvre de M. Paul Hervieu. Nous avons voulu surtout signaler, dans cette évolution de la question du divorce au théâtre, combien le sujet s'était élargi, et, né d'une simple anecdote de la vie journalière, comme l'auteur dramatique était parvenu à confondre dans une même réprobation la loi du

divorce et le code tout entier. On voit, comme nous l'avons signalé, que loin de tarir la source des sujets de drames ou de comédies dramatiques, l'institution Naquet donnait à ce filon une valeur toute nouvelle.

*

On s'en aperçut bientôt lorsque l'on commença à traiter la question de l'Enfant.

Cette question si délicate et si périlleuse de la situation de l'Enfant dans le divorce avait été une des premières envisagées par les auteurs dramatiques du passé. C'était, en particulier, on s'en souvient, le pivot même de la pièce d'Émile Augier, *Madame Caverlet*. C'était, en tous cas, un problème terriblement ardu et qui semblait se compliquer chaque jour d'un nouvel élément dramatique.

A la vérité, dans *les Tenailles*, l'enfant était un peu négligé. Toute l'attention du public devait converger vers les deux protagonistes en présence: l'époux et l'épouse. L'enfant n'était que le prétexte de la rupture violente du troisième acte, un moyen habile pour faire triompher la femme à son tour. Dans *la Loi de l'Homme*, au contraire, c'est de l'enfant que naît tout l'intérêt du drame. Les désirs, les inclinations, les passions du mari et de la femme doivent s'incliner et s'inclinent, en effet, devant ce fait brutal : l'amour des deux

jeunes gens l'un pour l'autre. Notez que l'on ose à peine discuter cet amour, il est à peine question de les séparer, tant le problème consiste simplement à arranger la vie de chacun de façon à satisfaire au mieux le développement normal de cette jeune passion. Il semble qu'il y ait au-dessus de ces deux jeunes têtes une sorte d'intérêt supérieur de la race qui ordonne de respecter et même de favoriser leurs sentiments. On voit poindre déjà la thèse merveilleuse et d'une force si redoutable qui sera l'idée mère de *la Course du Flambeau :* la subordination des générations vieillies aux générations neuves, le sacrifice constant des êtres qui ont déjà vécu à ceux qui commencent seulement à vivre. Loi vitale supérieure qui, d'après M. Paul Hervieu, asservirait tous les êtres de toutes les espèces et de toutes les catégories sociales.

Et, dans le fait, qui triomphe, en effet, dans la *Loi de l'Homme* des pudeurs de la mère, des répugnances de l'épouse à reprendre la vie commune avec celui qui l'a trompée et qu'elle n'aime point? Les jeunes êtres qui lui imposent ce dur sacrifice et par lesquels une femme oublie sa haine et un homme son déshonneur. Les voilà, les véritables vainqueurs de cette lutte âpre et déchirante, — et comment ne le seraient-ils point puisqu'ils représentent pour chacun de nous la conservation de l'espèce tout entière incarnée en eux ?...

Cet être faible et gémissant, petite chose sans

conscience, sans intelligence, c'est pour elle que l'on se sacrifie, comme c'est autour d'elle qu'on se serre avec angoisse lorsque la maladie vient à la frapper. Elle est le lien le plus résistant, le plus indestructible entre les deux époux, et, si séparés soient-ils pour la vie, par les circonstance sou par les sentiments, ils comprennent vite au chevet d'un petit malade qu'il y a eu entre eux quelque chose dans le passé qui ne s'effacera jamais.

C'est un sentiment de cette nature que M. Paul Hervieu a été amené à développer dans une autre de ses belles pièces où il a encore montré les effets bizarres et émouvants d'un divorce un peu hâtif dans deux cœurs jeunes et aimants. Cependant, ici, c'est moins, hâtons-nous de le dire, la question de l'enfant que l'auteur du *Dédale* a voulu étudier que la psychologie d'une âme féminine noble et ardente qui a adoré son premier mari, l'a repoussé avec indignation le jour où elle a appris qu'il la trompait, a divorcé d'avec lui, gardant leur enfant unique, puis s'est remariée avec un autre homme qu'elle a cru aimer aussi de bonne foi pour s'apercevoir, un peu tard, que les flammes de son premier amour étaient toujours vivaces, et qu'elle-même finissait par se perdre dans ce dédale inextricable de complications sentimentales. Psychologie subtile, tout en nuances, en détours d'expression que M. Paul Hervieu a réussie admirablement : le caractère de Marianne est un des plus beaux de son théâtre.

Et l'enfant, dans tout ceci, n'est encore qu'un moyen dramatique habile pour opérer une rencontre émouvante des deux anciens époux : c'est, en effet, au chevet de l'enfant tombé malade chez son père que la mère accourt, c'est là qu'elle revoit Max, son premier mari, c'est là que durant des semaines, ils vivent la même vie d'angoisses et de douleurs, courbés sur ce petit lit dans l'attente anxieuse de la vie ou de la mort, c'est là qu'ils retrouvent peu à peu leurs anciens sentiments, leurs anciennes pensées, leur ancienne communauté de vie, de manières et d'être, c'est là qu'ils se retrouvent mari et femme. Et, au lendemain de cette crise terrible dans laquelle Marianne, rassurée sur le sort de son enfant, s'est donnée à Max, quelle sera l'attitude de la malheureuse femme, loyale et sincère dans chacun des mouvements de son âme, en présence de son second mari ? La douleur, la honte, le dégoût, voilà ce qui l'attend.

Le drame rapide et sombre entre les deux hommes, leur disparition dans un double crime, voilà ce qu'ils trouveront à l'issue de ce dédale sentimental.

Le divorce serait donc une chose malsaine, avilissante et tragique ? A la vérité, ce n'est point pour aboutir à cette conclusion que M. Paul Hervieu a écrit sa pièce. Comme la plupart de ceux qui ont traité au théâtre quelques-unes des situations curieuses issues du divorce, il a été séduit

par un cas psychologique et il l'a développé avec soin, sans souci des conclusions générales que d'aucuns prétendraient tirer de ce cas particulier. Il a voulu nous donner l'analyse subtile et précise des sentiments divers par lesquels peut passer une femme au cœur aimant et sincère qui, à la suite d'un divorce, se remettrait à aimer son premier mari tout en conservant au fond d'elle-même un attachement profond pour le second, — et il l'a opérée magistralement, cette analyse, sans autre préoccupation que d'écrire des choses vraies et de faire pleurer des larmes sincères.

Bien mieux, on pourrait à la rigueur prétendre que le divorce qui semble le pivot de toute cette action dramatique n'est ici qu'un simple moyen, et que, sans lui, la pièce aurait pu tout aussi bien être composée. La situation du *Dédale* n'est pas nécessairement une situation issue du divorce. Le cas douloureux de Mme de Pogis placée entre le mari dont elle est divorcée et celui qu'elle a épousé en secondes noces est la situation d'une femme qui se débat entre deux amours également forts, également ardents, également tenaces qui la prennent et la reprennent tour à tour. Mais supposez que Max, au lieu d'être le premier mari de Mme de Pogis, ait été son amant d'avant le mariage, et vous aurez exactement le même état psychologique.

Cependant, si, à la rigueur, la pièce de M. Paul Hervieu se peut expliquer sans la présence d'un

divorce, il n'empêche, puisque l'auteur a cru devoir le placer ici, que plusieurs conclusions se peuvent tirer de sa présence. Tout au moins en apercevons-nous deux dont une a été presque formulée par l'auteur : la première — et c'est celle-là même dont il s'agit — c'est que les facilités mêmes du divorce en rendent peut-être son application trop hâtive. Si Marianne avait eu la patience, le courage et la volonté d'attendre quelques années, elle eût vu son mari revenir à elle et ne se serait point trouvée dans l'impasse effroyable au milieu de laquelle elle s'agite. D'autre part, — et c'est là une conclusion qui nous paraît ressortir du dénouement même de la pièce, — la présence de l'enfant dans un ménage d'époux en conflit change absolument leur situation respective au point de vue du divorce. Les droits absolus de l'individu tombent, ou, du moins, doivent tomber immédiatement, mécaniquement si l'on peut dire, devant le droit plus sacré encore de l'enfant qui représente l'avenir même de la race auquel le présent doit se subordonner en tout état de cause. La présence de cet enfant a diminué instantanément les droits à la liberté de chacun des époux qui ont maintenant un devoir, personnel envers l'enfant, social envers la race, qui ne saurait être primé par aucune autre obligation morale.

Cette conclusion qui nous paraît s'imposer fortement, n'a point été exprimée en termes clairs

par M. Paul Hervieu, mais elle se dégage, semble-t-il, de l'ensemble de son œuvre. En tous cas, elle nous paraît amenée non seulement par l'étude du *Dédale* et de la *Course du Flambeau,* mais encore par celle des « cas » successifs qu'ont mis à la scène les différents dramaturges qui ont posé la question.

C'est l'*Invitée*, la pièce si originale et si curieuse de M. François de Curel, dans laquelle nous voyons Anna de Grecourt abandonner — un peu vite, — le domicile conjugal, parce que son mari la trompe, et laisser à ce même domicile et ses filles, et son mari, et sa rivale ! Étrange femme qui semble avoir le cœur desséché, qui revient, au bout de quelques années, en curieuse, en « invitée », pour revoir son ancien ménage, qui y retrouve son mari, l'homme à passions de jadis, embourgeoisé maintenant, devenu un pêcheur à la ligne ! sa rivale pour laquelle elle ne paraît avoir qu'ironie sans beaucoup de haine, — et ses filles enfin, qui viennent à bout de ce cœur de pierre et qu'elle emmène avec elle, peut-être plus émue au fond qu'elle ne l'a laissé paraître, d'avoir été appelée : « Maman ! », certaine, du moins, de commencer une autre vie avec ses enfants.

C'est ensuite le *Berceau*, de Brieux, qui a précédé de quelques années le *Dédale* de Paul Hervieu et où nous allons trouver la même situation dramatique posée pour la première fois

avec une force et une autorité incomparables. Laurence Marsanne, divorcée de son premier mari, Chantrel, dont elle a un enfant qu'elle élève, s'est remariée avec M. de Girieu qu'elle croit aimer et dont elle est adorée. Son enfant venant à tomber gravement malade, le vrai père est appelé à son chevet. Les deux anciens époux passent des jours d'angoisses et d'incertitudes tragiques autour de ce berceau qui leur rappelle de si chers souvenirs, et, bientôt, se reprennent, tombent aux bras l'un de l'autre. Ils essaient tout d'abord de lutter, bientôt ils ne peuvent plus, ils s'avouent mutuellement leur amour et ne pouvant vivre l'un sans l'autre, ils décident de s'évader de la vie régulière et de reprendre leur ancienne vie commune :

— Il n'y a entre nous, dit Marianne à son second mari, que les liens fragiles noués par le notaire et par le maire. Rien de plus. Pas de famille. De même que l'amour seul fait le mariage, c'est l'enfant qui crée la famille. Nous avons essayé d'en constituer une avec l'enfant d'un autre. Cela ne pouvait pas réussir : on ne décrète pas la paternité !

Et élevant le débat, généralisant son cas, elle s'écrie encore :

— Ah ! si mon malheur pouvait, au moins, être profitable aux autres ! Je voudrais pouvoir crier à toutes celles qui sont aujourd'hui ce que j'étais alors : Faites ce que vous voudrez si votre

union a été stérile, mariez-vous, démariez-vous, vous êtes libre et ne pouvez faire de mal qu'à vous-même, mais si vous avez un enfant, si de vos baisers est né un petit être chétif et affamé de caresses, vous n'aurez pas le droit de détruire la famille fondée pour lui. Vous n'en avez pas le droit ! Vous serez malheureuse, tant pis ! L'avenir d'un enfant vaut bien le bonheur d'une mère !

C'est en ces termes exprès que M. Brieux posait le problème et le résolvait. Avec la clarté et le bon sens un peu rude de son esprit, il avait aperçu tout à coup quelle position il convenait de prendre dans cet imbroglio sentimental du divorce et de ses conséquences. Comme M. Paul Hervieu l'énonçait vers le même temps dans *la Course du Flambeau*, l'auteur du *Berceau* subordonnait entièrement le bonheur et même l'existence des générations présentes aux générations à venir. Il énonçait, d'une part, le droit imprescriptible de chaque individu à vivre comme il l'entend, lorsqu'il est seul et qu'il n'a la responsabilité que de ses propres actes, et, d'autre part, le devoir qu'il contracte envers l'être qu'il a mis au monde et dont il doit assurer non seulement l'existence matérielle, mais encore l'existence morale, but qui ne peut être atteint que si la famille reste unie, si l'époux et l'épouse ne se séparent pas. Un des personnages du *Berceau*, le docteur appelé en consultation, en témoignait lui aussi en termes formels :

— Entre deux époux, dit-il, l'enfant est un lien que la loi ne devrait pas pouvoir briser et que, d'ailleurs, elle ne brise pas. Mon opinion, c'est qu'à la rigueur, on peut rompre un mariage ; on ne devrait pas pouvoir désunir une famille, laisser aller le père ici, la mère là, et abandonner l'enfant au milieu des ruines.

La présence de l'enfant, voilà donc qui renouvelle le problème, en change du tout au tout les données, en modifie par avance les conclusions. Et voilà sans doute à quoi n'avaient point songé les apôtres littéraires qui, jadis, réclamaient le divorce. Voilà qui nous montre dans quel sens s'accomplit à l'heure actuelle au théâtre l'évolution des idées sur l'institution même du divorce. On demande, d'un côté, une extension de plus en plus grande des droits de l'individu, on s'apitoie, d'un autre côté, de plus en plus douloureusement sur les victimes innocentes de ces discussions de famille, comme on étudie avec de plus en plus d'attention les devoirs de la mère vis-à-vis de son enfant et la façon dont les femmes modernes s'en accommodent.

Les traces de cette évolution sont bien visibles dans les dernières pièces où ont été traitées ces questions de l'enfant et du divorce. Au point de vue de l'enfant, ce sont des œuvres comme *le Torrent* de Maurice Donnay, *la Déserteuse* de Brieux, *le Bercail* de Bernstein, *Maman Colibri* de Henry Bataille, qui, sous des formes très diffé-

rentes, étudient le problème de l'amour maternel, avec ou sans le divorce. Au point de vue de cette dernière institution, enfin, c'est *le Cœur et la Loi* où MM. Paul et Victor Margueritte ont formulé leurs conclusions ultimes et fait preuve d'une audace des plus grandes.

Le *Torrent*, de Maurice Donnay, c'était la question de l'enfant... avant l'enfant, si l'on ose dire. C'était la situation d'une femme mariée, mère déjà de deux enfants légitimes, qui, depuis quelque temps, a cessé toutes relations conjugales, ayant pris un amant et ayant une âme trop noble pour accepter le partage avilissant, et qui, un jour, s'aperçoit qu'elle est enceinte. Son mari est un bourgeois strict, sévère et sec, enfoncé dans une morale rigoriste et implacable. Cet homme ne pardonnera jamais si elle avoue sa faute. Que doit-elle faire ? Après bien des hésitations, elle se déciderait à fuir avec son amant si la vue de ses deux enfants ne l'arrêtait et ne la clouait au domicile conjugal. Bouleversée et désespérée, elle avoue tout à son mari dans une crise de découragement, et ce qu'elle avait prévu arrive. Le mari la chasse comme indigne. Elle sort, éperdue, et se jette dans le torrent. Conclusion facile, dira-t-on. Conclusion fatale, peut-être, étant donné l'impasse à laquelle l'auteur avait acculé cette femme.

Ce qu'il faut retenir de l'œuvre et de la façon dont Maurice Donnay l'a traitée, c'est l'amour

maternel qui rive Valentine au foyer conjugal, c'est cette impossibilité d'échapper au devoir qu'elle a contracté envers ses enfants et auquel elle ne veut faillir à aucun prix. Sentiment qui n'est pas neuf puisque c'est l'expression même de l'amour maternel, sentiment qui, pourtant, est nouveau, amené de cette façon en opposition avec le sentiment amoureux lui-même. C'est là ce qui fait l'originalité de cette œuvre de Maurice Donnay, assez médiocre en général, mais tout à fait nouvelle à notre point de vue. Ajoutons, du reste, pour être impartial, que l'auteur du *Torrent* avait à peine esquissé cet antagonisme de sentiments au cœur d'une même femme, alors que MM. Brieux, Bernstein et Bataille l'ont longuement développé dans *la Déserteuse*, dans *le Bercail* et dans *Maman Colibri*.

On sait le sujet de ces trois pièces qui est le même et qui, par un coup de hasard étonnant, fut ainsi posé par trois auteurs dramatiques sur trois scènes différentes dans la même saison théâtrale. La fuite de la femme du foyer conjugal où elle laisse mari et enfants et le retour apitoyé ou lamentable de cette *mère prodigue* ramenée invinciblement vers ce foyer honnie par l'enfant lui-même auquel la désespérée n'avait plus songé et dont le souvenir la tenaille à distance, — voilà le thème commun de ces trois œuvres traitées toutes trois avec des points de vue divers. Brieux, plus positif, plus net, plus théâtral, trouvant le

mot même qui caractérise ces détraquées de l'amour et de la maternité, des « déserteuses » ; Bernstein plus émouvant, plus humain, donnant au mari,un pauvre mari médiocre et terre-à-terre, pourtant le beau rôle ; Bataille, plus poétique, s'ingéniant à nous faire comprendre et à nous faire aimer sa *Maman Colibri*, tête folle de petit oiseau qui s'évade du nid pour y revenir bientôt, languissante et blessée. Toutes les trois sont, en somme, de la même famille des amantes impétueuses et sincères qui ne savent pas composer avec la réalité, qui se précipitent dans le rêve, qui s'enfuient sur la chimère, sans calculs, sans regard jeté en arrière, sans défaillance et sans remords. Ce sont des impulsives — quand elles partent et ce sont aussi des impulsives — quand elles reviennent. Elles sont ramenées vers leur foyer conjugal par la même force d'aimantation qui les en avait éloignées, elles reviennent vers leur enfant avec la même fougue qu'elles allaient vers leur amant.

Ce sont de pauvres êtres sans volonté, sans pensée, tout en nuances, en instincts, en sensibilité. Et voyez quelle idée merveilleuse ont eue leurs maris de ne les point prendre au sérieux et de ne pas demander le divorce, se doutant inconsciemment qu'elles reviendraient un jour ou l'autre. Mais trouve-t-on toujours des maris aussi confiants... et aussi indulgents ?... On en trouve, cependant, affirment MM. Guinon et Bouchinet,

qui, dans leur pièce représentée récemment à l'Odéon, *Son Père*, nous montrent un mari se réconciliant *après le divorce* avec sa femme par amour mutuel pour leur enfant. Ici, c'est surtout la psychologie de l'homme que l'on a prétendu faire, l'homme d'un caractère tout opposé à celui de la femme qu'il a choisie et qui revient pourtant à elle, ramené à la vie conjugale par le charme et l'amour de sa fille.

Ainsi, dans ces pièces nées d'hier, chose curieuse ! c'est le pardon qui domine, en général, c'est lui qui absout la passion, efface la faute, accepte le ou la coupable repentante. Que de chemin avons-nous fait depuis les œuvres virulentes, tout imprégnées encore de romantisme dans lesquelles on nous présentait des maris féroces, grands carnassiers tueurs d'amants et de femmes, traversant la vie dans un bruit assourdissant de ferrailles et de cris de vengeance ! Et les mœurs se sont-elles donc modifiées à ce point, ou n'est-ce pas plutôt nous-mêmes qui avons réfléchi et qui ne conseillons plus de tuer au petit bonheur, mais de méditer profondément le sens et la valeur de nos actions? Maintenant que nous avons le divorce, arme terrible à deux tranchants, plus dangereuse peut-être que le poignard de Dumas père ou le revolver de Dumas, le fils, nous devenons plus circonspects, et, quand l'existence même de la famille est en jeu, nous hésitons à la détruire nous-mêmes de nos propres mains. Le divorce

n'eût-il que cette conséquence qu'il mériterait d'être loué.

Et, pourtant, voici deux auteurs dramatiques qui, par une critique sévère, nous prouvent l'insuffisance de cette institution et nous convient à demander la refonte de la législation actuelle. Dans *le Cœur et la Loi*, MM. Paul et Victor Margueritte nous montrent une femme mariée à un homme qu'elle n'a jamais aimé et qu'elle méprise profondément depuis le jour où il fut surpris dans le lit de l'institutrice, — auprès de la chambre de sa fillette. Francine Le Hayre demande à divorcer. Si elle n'a pas de ces preuves accablantes et irréfutables qu'exige la loi, elle possède, du moins, quelques lettres qui seraient suffisantes, croit-elle, pour établir la trahison de son mari. Mais les griefs invoqués par elle ne semblent pas assez graves au tribunal pour entraîner la dénonciation du mariage.

Perdue en première instance, la partie se rejoue en appel. Du reste, quoi qu'il advienne, Francine est résolue à reprendre sa liberté et à obéir enfin aux élans de son cœur qui la pousse dans les bras d'un homme droit, honnête et qu'elle aime. Hélas ! le tribunal rend un nouveau jugement qui la déboute de sa demande. Désespérée, la jeune femme, pour échapper à son mari, doit fuir en Suisse avec son amant et sa petite fille.

Ainsi ce que réclament énergiquement MM. Paul et Victor Margueritte, c'est la possibilité du divorce

par le consentement d'un seul des époux, ce qu'ils réclament, après M. Paul Hervieu, c'est l'élargissement du divorce devenu rupture d'un contrat, par consentement mutuel.

Pour défendre leur cause, les auteurs du *Cœur et la Loi* ont chargé d'une façon excessive le caractère du mari. Qu'il soit l'ignominieux personnage qu'on nous dit, c'est possible, pourtant nous ne le voyons pas — sauf à la fin, mais d'une façon bien simpliste dans son exagération ! — nous ne le voyons pas se conduire ignominieusement. Il ne tient, paraît-il, qu'à la dot de sa femme, mais malgré l'assurance donnée, nous n'en sommes pas très certains, et nous voyons qu'on lui soustrait sa fille sans que nous soyons davantage convaincus qu'il n'a pas d'affection pour elle. Alors ?... Alors nous n'éprouvons pas pour lui la répulsion qui serait cependant indispensable que nous ressentions afin que Francine bénéficiât de toute notre sympathie. Il ne s'ensuit pas qu'elle nous soit antipathique, mais elle nous laisse un peu indifférents. Et cette quasi-indifférence se change presque en hostilité quand la jeune femme fuit avec son amant en emmenant sa fillette.

C'est qu'en effet, bien que les auteurs aient pris soin de nous faire savoir que la petite Josette n'aime pas son père, nous avons peine à admettre que ce manque d'affection chez une enfant de huit ans soit une raison suffisante pour justifier la mère dans son *rapt*. Le mot est gros, sans doute,

mais il est exact. Nous concevons difficilement que, sans indignité du côté du mari ou du côté de la femme, la loi ou quiconque ait le droit de séparer un enfant de son père ou de sa mère. Ce sera à l'enfant seul de choisir, et, pour cela, il faut attendre qu'il ait atteint l'âge de raison. D'ici là, la question paraît insoluble. Il ne s'agit point, en effet, de savoir auquel des deux, mari ou femme, père ou mère, l'enfant appartiendra, une fois le divorce prononcé: s'il n'appartient plus aux deux, il n'est plus ni à l'un ni à l'autre.

Telles sont les réflexions que suggèrent les œuvres dramatiques qui, dans ces dix ou quinze dernières années, ont pris pour thème l'application du divorce et les questions multiples qu'elle soulève. Ces réflexions, on le voit, sont lointaines de celles qu'arrachait à la génération artistique des Augier et des Dumas le spectacle — terrifiant, disaient-ils — de l'union indissoluble. Aujourd'hui nous avons la liberté... pas entière, sans doute, protesteront MM. Hervieu et Margueritte. Du moins, nous avons une quasi-liberté qui ne fait plus du ménage cette chaîne éternelle qui rivait au même boulet deux ennemis, deux martyrs. Si nous l'exigeons, si nous faisons preuve de volonté et d'adresse, et aidés en cela de l'indulgence d'un tribunal qui — MM. Margueritte l'oublient trop volontiers — distribue les divorces d'une main très large sinon prodigue, nous pouvons reconquérir cette indépendance après la-

quelle nous soupirons avec tant de force quand nous la sentons absente et qui nous pèse si lourdement quand nous l'avons recouvrée. Et, cependant, nous venons de le voir par les multiples « cas » étudiés sur la scène, nous ne sommes pas toujours moralement libres d'user de cette faculté si commode de divorce, c'est-à-dire de répudiation. Parfois entre nous et l'autre être que nous avons aimé peut-être, que nous haïssons maintenant, se dresse une image vivante, le fruit de cet amour, l'enfant que nous oublions trop volontiers dans les crises de rancune ou de désespoir, mais dont la pensée est là qui nous rappelle notre devoir tout entier. Soit que nous considérions que, vraiment, les générations d'aujourd'hui doivent se sacrifier aux générations de demain, soit que notre sensibilité, notre sentimentalité nous refuse la force nécessaire pour nous séparer de ces petits êtres que nous chérissons, nous comprenons que nous n'avons plus le droit de disposer de l'existence du foyer comme auparavant, lorsque nous étions seul avec l'époux et que nous portions seulement la responsabilité de notre propre bonheur. Nous comprenons ces choses, et, déjà, nous hésitons : celles qui, dans un fol accès d'amour ou de désespoir, sont parties, reviennent au bercail, celles qui n'ont pas déserté se rapprochent du foyer, celles qui, par hasard, fuient encore avec l'enfant, sont assez sévèrement jugées du public. Il semble qu'au cri égoïste de déli-

vrance poussé par le romantisme, qu'aux supplications de l'école réaliste ait succédé un soupir de tendresse, de pitié et de remords. Nous ne parlons plus de tuer : n'avons-nous pas à notre disposition un moyen plus efficace et plus propre que le revolver ? Nous ne parlons plus de fuir : n'avons-nous pas et le sentiment de notre responsabilité vis-à-vis de notre enfant et le sentiment de la tendresse à son égard ? Nous ne parlons plus d'employer ces moyens violents réservés aux seuls mélodrames, mais qui nous paraissent indignes d'orner notre vie. Et voici, déjà, que nous commençons à parler de pardon et de sacrifice. Nous commençons d'apercevoir que si la société a mis à notre disposition une arme terrible et mortelle en l'institution même du divorce, c'était peut-être avec cette arrière-pensée que nous saurions l'employer dans les cas extrêmes seulement et avec une sorte de générosité envers le respect de la famille. Il n'y a pas grande gloire à rompre si facilement des chaînes. Il y a plus de mérite et souvent plus de beauté à en supporter le poids lorsque notre bonheur n'est pas seul en jeu, mais que nous savons que notre souffrance sera utile au bonheur de notre enfant.

Raisons qui eussent paru bien rétrogrades aux auteurs dramatiques d'avant-hier, idées qui sont dans l'air pourtant, qui ont été exprimées récemment sur la scène, qui ont été applaudies par le public, et qui pourraient bien être, en somme,

les réalités de demain. Prenez garde que si le théâtre est souvent un reflet menteur du présent, il est plus souvent encore une image anticipée de l'avenir !...

LA POLITIQUE DANS LE THÉATRE CONTEMPORAIN

C'est maintenant une vérité banale de proclamer à quel point la politique est devenue le grand ressort de notre vie moderne. Nous apercevons tous l'action qu'elle exerce sur les moindres accidents non seulement de notre existence publique, mais bien souvent aussi de notre existence privée. De même, et quoi que nous fassions pour nous prouver le contraire, nous devons reconnaître que son influence puissante semble aller sans cesse en grandissant avec les mœurs démocratiques qui finiront par transformer la cité entière en un vaste forum.

Un seul domaine paraissait, jusqu'à ces dernières années, vouloir résister à cet envahissement rapide et continu de la politique, et c'était celui précisément qui offrait la plus admirable tribune du haut de laquelle on pût jeter des idées : le théâtre ! Cette chaire laïque dans laquelle avaient défilé successivement tous les moralistes et tous les amuseurs, tous les tragiques et tous les obser-

ateurs, tous les peintres de mœurs et tous les abricants de thèse sociale, ces tréteaux sur lesquels on avait vu aux prises depuis plus de trois ents ans tous les mondes, tous les types, tous les aractères et tous les bouffons, cette estrade unique où avaient été étalés tous les ridicules de ous les temps, tous les drames de tous les siècles, personne, jusqu'à notre époque, n'avait osé s'en servir pour décrire et fustiger dans leur vérité cruelle les mœurs politiques du jour. Sans doute, on avait entendu depuis la tirade de Figaro quelques professions de foi, quelques railleries amères ou quelques judicieuses sentences sur les affaires publiques, sans doute on s'était même essayé par-ci, par-là, à croquer un type de député ou d'aspirant ministre, mais personne n'avait osé faire de la politique le fond et le ressort unique d'une intrigue dramatique.

Emile Augier lui-même, qui avait risqué, cependant, de superbes hardiesses dans les *Effrontés* et le *Fils de Giboyer*, avait dû corser l'intérêt de ses pièces par une intrigue domestique parallèle, Sardou n'avait fait qu'une caricature mal venue avec *Rabagas*, Jules Claretie avait manqué d'audace avec *Monsieur le Ministre*. Il faut arriver à Jules Lemaître (*Le Député Leveau*), à Brieux (*L'Engrenage*), à Octave Mirbeau (*Les Mauvais Bergers*), à Maurice Barrès (*Une Journée Parlementaire*), à Henry Bernstein (*La Griffe*), et enfin et surtout à Emile Fabre (*La Vie Publique*), pour

rencontrer des auteurs dramatiques ardents et sincères, observateurs et audacieux, qui osent porter sur les planches l'étude directe des milieux politiques et des hommes qui les composent.

Les raisons d'un ostracisme aussi prolongé sont aisées à expliquer : c'est d'abord et presque toujours la raison suprême, la raison d'État, qui intervient sous la forme de la censure pour arrêter les élans les moins fougueux des fabricants de pièces qui s'avisent de prendre pour sujet la discussion des affaires publiques. En réalité, nul gouvernement, qu'il se soit appelé monarchie constitutionnelle ou république, n'a souffert que les grandes questions sociales du jour fussent portées à cette tribune d'un retentissement si considérable qu'est le théâtre. Il faut arriver à ces dernières années de liberté à outrance et de développement des mœurs démocratiques, pour constater des exceptions de plus en plus nombreuses à cette règle suprême qui se trouve enfin abolie, comme on le sait, depuis deux ans, par la disparition de la censure elle-même. Résultat extraordinaire si l'on réfléchit que la Révolution fut le plus vexatoire des gouvernements en matière de censure théâtrale et que, depuis le commencement du XIXe siècle jusqu'à nos jours, il n'y a pour ainsi dire pas d'exemple de pièce politique qui n'ait soulevé des incidents dont quelques-uns ont dégénéré en de véritables tumultes.

C'est que, — et c'est bien là une autre raison

qui fait que la politique a attendu aussi longtemps le moment de paraître sur les planches, — une pièce sociale, une pièce où sont débattues les grandes questions publiques, où s'agitent les hommes de gouvernement, et les hommes qui font le gouvernement, n'est susceptible d'intéresser une salle de spectacle qu'autant que les spectateurs participent plus ou moins eux-mêmes à ces affaires publiques, font plus ou moins partie intégrante du gouvernement. Sous la monarchie absolue, on est trop éloigné du pouvoir central pour pouvoir le critiquer au fond ; et, du reste, qui oserait apporter la critique à un ordre de choses universellement reconnu et universellement respecté ? Au XVIIIe siècle, l'esprit de fronde se glisse partout ; la politique et ses hommes n'y échappent pas plus que les domaines de l'Etat, de l'art ou de la pensée. Mais on entend que ce sont là de simples allusions, c'est-à-dire, en somme, des traits d'esprit ou d'observation reconnus par les initiés, soulignés par eux, mais que la grande masse ne peut encore saisir. Cependant, le succès de Beaumarchais à Paris indique déjà la lente transformation qui est en train de s'opérer dans les mœurs populaires. La tourmente de la Révolution et de l'Empire passe, mais, cette fois, la salle de spectacle est transformée : par la presse, à la tribune, par les livres, les questions du jour sont débattues, étudiées, discutées, résolues ; par le bulletin de vote, les citoyens

assurent déjà la réalisation de quelques-unes de leurs volontés ; par l'établissement d'une constitution, la monarchie a fait appel au concours de tous pour l'édification de l'œuvre commune. Désormais, le spectateur est aussi l'électeur, et, par là, l'intérêt qu'il peut apporter à une pièce politique ou sociale est multiplié. Il est mûr pour la bataille des *Effrontés* ou pour les colères que vont soulever les grandes pièces d'Augier ou de Dumas. Il aspire même à quelque chose de mieux : il aspire à voir représentés sur la scène les grands débats politiques qui l'occupent, à voir aller et venir sur les planches les protagonistes des Chambres, dont il suit assidûment les effets oratoires. Malheureusement, ce public trop neuf, trop enthousiaste, n'a pas encore fait l'apprentissage des libertés qui lui ont été concédées, et, sagement, les gouvernements divers écartent avec résolution du théâtre toute pièce d'ordre politique qui pourrait donner prétexte à de véritables batailles. Cependant, peu à peu, on s'assagit, on prend l'habitude de considérer d'un œil plus réfléchi les problèmes les plus irritants, on souffre sans trop de peine de les voir à la scène, on supporte plus sagement les déclamations des adversaires, on prend le parti d'écouter une pièce sans la scander d'enthousiastes vociférations ou de cris d'improbation. Enfin, le gouvernement se résout à accorder ce qui était demandé depuis si longtemps : la suppression de la censure. Nul doute que, désormais, les pièces

politiques ne se fassent de plus en plus nombreuses et que l'intérêt qu'elles offrent au spectateur n'aille lui aussi en croissant.

En tous cas, on le voit dès maintenant, le théâtre a suivi rigoureusement l'évolution des mœurs et a fini par donner au public l'aliment qu'il réclamait. D'autres vont plus loin et proclament que le théâtre n'est plus à la remorque des idées du jour, mais que lui-même, par les idées qu'il développe, par les exemples qu'il montre, par les thèses qu'il illustre, guide, en quelque façon, la marche de la société. C'est Sainte-Beuve qui, dans une page très curieuse et très peu connue de ses *Causeries du Lundi*, a émis cette thèse :

« Nous vivons, dit-il, dans un temps où la société imite le théâtre bien plus encore que celui-ci n'imite la société. Dans les scènes scandaleuses ou grotesques qui ont suivi la Révolution de février, qu'a-t-on vu le plus souvent? La répétition dans la rue de ce qui s'était joué sur le théâtre. La place publique parodiait au sérieux la scène ; les coulisses des boulevards s'étaient retournées, et l'on avait le paradis en plein vent. « Voilà mon histoire de la Révolution qui passe ! » disait un historien en voyant de sa fenêtre défiler une de ces parodies révolutionnaires. Un autre aurait pu dire également : « Voilà mon drame qui passe ! » Une chose entre autres qui m'a frappé dans ces événements si étonnants, et dont je ne prétends point, d'ailleurs, diminuer la por-

tée, c'est, à travers tout, un caractère d'imitation et d'imitation littéraire. On sent que la phrase a précédé. Ordinairement la littérature et le théâtre s'emparaient des grands événements historiques pour les célébrer, pour les exprimer : ici, c'est l'histoire vivante qui s'est mise à imiter la littérature. En un mot, on voit que bien des choses ne se sont faites que parce que le peuple de Paris a vu le dimanche, au boulevard, tel drame, et a entendu lire à haute voix dans les ateliers, telle histoire... »

Cette très intéressante opinion qui touche aux rapports d'influence encore si mal connus du théâtre sur la société et de la société sur le théâtre, nous paraît des plus exactes en ce qui concerne les pièces sociales, mais peut-être est-elle un peu exagérée quant aux pièces purement politiques. De ces dernières, en effet, Sainte-Beuve n'avait connu que les allusions que la censure voulait bien laisser passer sur les événements du jour et aussi peut-être les essais encore timides d'Augier. Il ne paraît donc pas possible que ces ébauches encore très incomplètes d'un théâtre politique eussent pu avoir de l'influence sur les événements révolutionnaires. Aujourd'hui, au contraire, la pensée de Sainte-Beuve se trouverait d'une vérité saisissante avec le relâchement des sévérités de la censure, avec l'apprentissage des mœurs publiques, avec le talent enfin et la conscience dont les auteurs traitent les plus passionnants sujets

de la politique. Et c'est ce que nous allons essayer de démontrer en passant en revue ces auteurs modernes, après avoir fait l'histoire de cette évolution qui, partie d'un mot d'esprit à peine toléré dans la bouche de Figaro, aboutit aux effrayants tableaux de M. Octave Mirbeau ou aux pièces d'une vérité si poignante de M. Emile Fabre.

*

De la fin du XVIIIe siècle et de toute la première moitié du XIXe siècle théâtral, nous n'avons pas à nous préoccuper ici. Il serait évidemment excessif de prétendre que Beaumarchais a, le premier, porté la politique au théâtre parce qu'il a mis dans la bouche de Figaro quelques railleries amères ou quelque épigramme cinglante à l'adresse des gouvernants d'alors. Cette forme nouvelle de l'audace littéraire est une petite partie de la grande Révolution accomplie par l'auteur du *Barbier de Séville*, mais on ne peut vraiment pas dire qu'en créant le personnage de Figaro il a eu expressément l'idée de créer un des protagonistes de la future comédie politique.

Sur la période qui va de la Révolution au second Empire, nous ne nous appesantirons pas non plus : le théâtre subit l'influence écrasante du romantisme qui, avec un si généreux effort et en déployant une somme de talent si considérable, ne parvient pourtant pas, on le sait, à faire triompher son esthétique à la scène.

Il faut arriver au grand nom d'Émile Augier et à la date de 1861 pour rencontrer, avec *les Effrontés*, la première pièce moderne où la politique du jour tienne, sinon le premier rôle, tout au moins une place assez considérable. A la relire à plus de quarante ans de distance, on sent que c'est bien là l'effort initial d'un genre qui cherche à s'implanter, mais n'ose pas encore se développer tout à fait.

A vrai dire, *les Effrontés* sont bien plutôt une satire sociale qu'une satire politique. Sans doute, le Marquis d'Auberive, Charrier, Vernouillet et Giboyer sont les représentants de quatre grandes classes de la société ; mais s'ils se heurtent les uns les autres au cours de la pièce, ils le font en tant qu'individus, et non comme représentants de leur classe. Le Marquis d'Auberive est une sorte de dilettante rageur de l'aristocratie comme Charrier est le type de la bourgeoisie, Vernouillet celui de la haute finance et Giboyer celui des nouvelles couches en effort de croissance, et chacun d'eux se présente bien avec l'ensemble des défauts et des qualités de l'espèce sociale à laquelle il appartient. Mais aucun d'eux n'a reçu mandat de ses amis pour combattre les idées d'autrui et faire triompher les siennes. Bien plus : à la regarder de très près, il apparaît que la pièce d'Émile Augier concentre tout l'intérêt du spectateur non sur des questions politiques, mais sur les éternelles questions d'amour et d'argent. La

Marquise d'Auberive rompra-t-elle avec de Sergine? Se réconciliera-t-elle avec son mari? Vernouillet se relèvera-t-il de son échec? Aura-t-il assez d'effronterie pour reconquérir une place dans le monde après sa comparution devant la sixième Chambre ? Qui obtiendra la main de Clémence? Vernouillet ou de Sergine? Telles sont les questions primordiales des *Effrontés*, celles sur lesquelles roule toute la pièce. Les considérations sociales n'y apparaissent que tout à fait en marge et quant à la politique, on peut dire qu'elle est presque en dehors.

Au contraire, dans *le Fils de Giboyer*, qui fut représenté l'année suivante, en 1862, Émile Augier accomplit une véritable révolution, tout au moins aux yeux de ses contemporains. Nous verrons tout à l'heure ce que nous-mêmes devons en penser. Mais écoutons Francisque Sarcey au lendemain de la première de la pièce : « Voilà déjà quelques années qu'on essaie de porter la politique au théâtre. Mais les tentatives n'avaient pas été fort heureuses jusque-là. On se croyait quitte avec elle, lorsqu'on avait saupoudré un vieux vaudeville de quelques tirades philosophiques ou sociales. Au moment où Gustave allait se jeter aux pieds de Caroline, l'auteur arrêtait tout d'un coup l'action; les personnages prenaient un visage diplomatique, tout à fait accommodé à la circonstance; l'un d'eux ouvrait la bouche et entonnait un dithyrambe en faveur du progrès ou de la

civilisation, ou de n'importe quel autre grand mot; les autres répondaient pour le plaisir de se faire battre; on s'échauffait un peu dans la discussion, après quoi le drame reprenait son petit train de tous les jours, la conscience nette, et content de lui-même.

« *Les Effrontés* avaient été un premier effort pour sortir de cette ornière; mais, il faut bien le reconnaître, la tentative n'avait pas complètement réussi. La politique côtoyait le drame; elle ne s'y mêlait pas, elle ne le dirigeait pas. M. Augier est à présent maître de sa manière; la révolution qu'il voulait faire au théâtre est décidément accomplie. Il a créé une comédie nouvelle.

« Il faut garder précieusement la date de cette représentation; elle fera époque dans l'histoire du Théâtre-Français... M. Emile Augier a rassemblé nos idées, nos croyances, nos passions, sous des formes vivantes, qu'il a jetées dans un drame plein de mouvement et de vie... »

On s'explique l'enthousiasme de cet article, lorsqu'on réfléchit à l'état du théâtre en France à cette époque, à la nécessité qui s'imposait de créer des pièces véritablement modernes d'observation et d'idées, et surtout à l'« actualisme » de l'œuvre qui mettait sur la scène cette question du cléricalisme qui a toujours si fort passionné le public français. Devant tant d'idées et de si belles exprimées en une forte langue par des personnages bien vivants, que l'on sentait en chair

et en os et qui n'avaient rien des froides abstractions que l'on eût pu redouter, l'enthousiasme n'eut plus de bornes et le succès fut immense.

Aujourd'hui, à considérer cette admirable pièce qui, avec *le Gendre de M. Poirier*, est, à coup sûr, le chef-d'œuvre d'Émile Augier, du point de vue où nous nous plaçons ici, c'est-à-dire au point de vue de la création de la pièce politique, nous observons que si cette belle œuvre mérite largement tous les compliments que lui adresse Francisque Sarcey, peut-être n'est-elle pas tout à fait digne du nom de « comédie nouvelle », dont il la pare. Si, en effet, *le Fils de Giboyer* marque une date dans l'histoire du théâtre pour la netteté et l'audace avec laquelle on y traite les questions sociales et politiques les plus brûlantes, il ne constitue pas encore la pièce sociale type ou la pièce politique type. Et c'est ce que Francisque Sarcey ne pouvait apercevoir à l'époque où il écrivait son article dithyrambique ; car, jamais alors, on n'eût pu songer que des auteurs dramatiques auraient l'audacieuse curiosité de mettre à la scène des pièces comme l'*Engrenage* ou *la Vie publique*, dans lesquelles toute intrigue est supprimée, hormis celle qui se rattache à la politique. Il y a évidemment des velléités d'un théâtre de ce goût dans *le Fils de Giboyer*, mais l'intrigue amoureuse d'à côté est encore bien puissante, si puissante que l'intérêt de la pièce repose tout entier sur elle. Nous ne nous demandons pas

un seul instant qui triomphera du parti clérical soutenu par le Marquis d'Auberive et dont le grand orateur est Maréchal, ou du parti libéral dont nous n'avons même pas ici de représentant, si ce n'est Giboyer qui a vendu sa plume à ses adversaires! L'intérêt de l'action est ailleurs, il est tout simplement et très nettement dans cette question : qui l'emportera de Maximilien Gérard ou du comte d'Outreville, dans la conquête de Fernande ? Comment les deux amoureux si éloignés l'un de l'autre par la naissance et par l'argent pourront-ils faire accepter par leur famille cette union romanesque ? Comment Maréchal consentira-t-il à donner sa fille à son petit secrétaire ? Questions qui n'ont rien de bien neuf, n'est-il pas vrai ? Donnée très ancienne du vieux répertoire, intrigue vieux jeu et rococo s'il en fût.

Et c'est pourtant là le nœud de la pièce, à telle enseigne que tous les actes se passent dans un milieu mondain, que l'intrigue primitive est écrasée par deux autres intrigues : celle des visées amoureuses de Mme Maréchal sur Maximilien, celle du flirt de la baronne Pfeffers et du comte d'Outreville, et que, du reste, si l'on voulait étudier l'œuvre au seul point de vue politique, on s'apercevrait qu'elle n'existe pas.

Maréchal, qui fait figure de bourgeois solennel et imbécile, a été choisi (et c'est déjà assez curieux) par tout un parti dont il doit défendre le programme dans un discours retentissant. Et,

brusquement, à la veille de monter à la tribune, alors que tout le monde est prêt et que le plan de bataille est réglé, qu'est-ce qu'on apprend avec stupéfaction ? Maréchal a été dépossédé de son commandement par le caprice d'une jolie femme en moins de temps qu'il ne faut pour le dire. Et que décide ce même Maréchal par esprit de vengeance contre le parti qui vient de le jouer ainsi? De faire composer dans la nuit un discours exactement opposé, dans lequel il réfutera toutes les idées de la veille, idées qui lui sont chères probablement, car, enfin, il a dû donner des gages à son parti et l'on ne devient pas un chef du jour au lendemain. Tout cela est à cent lieues de la vérité.

Et que dire de Maximilien ? Libéral et même républicain, il a été placé comme secrétaire chez Maréchal, l'une des têtes du parti adverse. La besogne qu'on lui fait faire doit lui répugner singulièrement et l'on ne comprend vraiment pas que Giboyer qui veille avec un soin si jaloux sur les idées de son fils l'ait mis dans le milieu où il pouvait le plus aisément « contaminer » son esprit et détruire d'un seul coup toute l'éducation qu'il avait reçue de son père. Mais enfin la nécessité excuse en même temps qu'elle explique bien des choses, et, à la rigueur, nous admettrions la présence de Maximilien dans la famille de Maréchal, si elle donnait naissance à quelque belle scène entre ce jeune homme ardent, sincère, convaincu, défendant avec chaleur les idées qui

lui sont chères, symbolisant en quelque sorte l'avenir, et cette famille bourgeoise, vaniteuse, gonflée d'orgueil et de préjugés, empêtrée dans un passé dont elle ne cherche même pas à s'échapper. La scène n'a point été faite. En revanche, nous assistons tout bonnement à une pique d'amoureux à la suite de laquelle Maximilien, boudeur, offre sa démission à Maréchal, sans oser s'avouer à lui-même les causes secrètes de son départ, les mettant sur le compte de la politique, par un petit orgueil assez légitime de jeune intellectuel... Ici encore la politique n'intervient donc que comme une sorte d'adjuvant qui apporte à une intrigue assez banale un piquant d'actualité et de nouveauté et qui aussi, par instants, donne aux personnages une allure symbolique qui les rehausse singulièrement.

Est-ce à dire que *le Fils de Giboyer* soit nécessairement une pièce d'ordre inférieur parce qu'il ne renferme qu'en germe quelques-unes des grandes idées sociales et politiques que nous nous attendions à y voir développées? Certes non, et il reste que cette belle œuvre contient des scènes supérieures et surtout des caractères tracés de main de maître. Mais du point de vue qui nous occupe, nous ne pouvons la considérer comme une véritable pièce politique, et il a fallu tout l'enthousiasme un peu ingénu du Sarcey de 1862 pour lui décerner un tel titre. Au moins peut-on affirmer d'elle qu'elle a été la première pièce où

a politique ait joué un rôle, et c'est ce qui explique l'importance que nous avons cru devoir lui donner ici.

*

De 1862 à 1872, il y a toute la différence du *Fils de Giboyer* à *Rabagas*. La pièce d'Emile Augier était, jusqu'à un certain point, une étude sincère et presque impartiale de certains milieux sociaux et politiques, l'œuvre de Sardou est un pamphlet violent et haineux contre les personnages du même ordre. C'est que les conditions sociales au milieu desquelles avaient été élaborées les deux œuvres étaient bien différentes. Emile Augier avait eu tout le loisir d'étudier et de fouiller ses caractères dans le calme relatif du second Empire, à une époque où le pouvoir central avait encore assez de force pour imposer une paix intérieure, qui était bien superficielle, du reste, mais enfin qui pouvait faire illusion. Sardou, au contraire, écrivait son œuvre en plein drame politique et social, la mémoire encore toute bouleversée des événements de l'Année terrible et de la Commune, les nerfs secoués chaque jour par le spectacle des scènes violentes qui éclataient à la Chambre et dans chaque réunion publique. En outre possédé de cette manie qu'il n'a jamais perdue, d'introduire dans sa pièce des détails ou des mots pseudo-historiques, d'être constamment le bibelo-

tier de l'histoire, Victorien Sardou avait songé à faire de Rabagas le personnage-type du politicien chargé de tous les traits plus ou moins véridiques empruntés de côté et d'autre chez les contemporains. Enfin, et surtout, l'auteur des *Pattes de Mouche* et de *Nos bons villageois* ne pouvait s'empêcher une fois de plus de coudre à l'intrigue politique une intrigue amoureuse, — et quelle piètre intrigue! — qui détourne absolument l'action pendant les deux derniers actes, qui la fait sombrer en un imbroglio de rendez-vous donnés, de lettres surprises, de jeune fille compromise. Encore une fois, l'adresse trop certaine de Victorien Sardou venait d'anéantir un très beau sujet.

Réduit à ses trois premiers actes qui, seuls, comptent au point de vue de la présente étude, Rabagas est le portrait du politicien de carrière aux allures de bohème, parti du peuple, élevé aux honneurs par le peuple et qui, soudain, parvenu là, devient, par la force des choses, et suspect au peuple, et son ennemi acharné.

Rabagas est-il un type véritable? Francisque Sarcey, qui n'est pourtant pas suspect de partialité à l'égard de Sardou, répond négativement : « J'aurais souhaité, dit-il, que Rabagas fût un type, comme l'est Giboyer, comme l'est Figaro, le type du déclassé ambitieux, et que toutes les époques se puissent reconnaître à ce portrait aussi bien que la nôtre. La chose valait la peine d'être tentée ; elle eût demandé une longue ré-

flexion et beaucoup d'art. Mais je crains bien que Sardou ne soit décidément qu'un improvisateur.

« Son Rabagas n'est qu'un composé de morceaux hâtivement pris aux illustrations de ces derniers temps et mal cousus ensemble. Ce n'est pas un caractère qui se tienne, c'est une caricature où l'on a, pêle-mêle, mis la bouche d'Emile Ollivier sous le nez de Gambetta, sans oublier l'oreille de Darimon, et tout cela grossi, chargé, criant. »

Il est évident que, du point de vue de l'art, le portrait tracé par Sardou n'existe pas et s'effondre lamentablement si nous le comparons à ces merveilleuses silhouettes qu'avait dessinées Emile Augier dans le *Fils de Giboyer*. Cependant, il nous en faut retenir que, pour la première fois, sur la scène française, est tentée l'étude directe du politicien observé dans son milieu véritable. Le deuxième acte de *Rabagas*, qui nous mène à la Brasserie du Crapaud volant, qui est en même temps le bureau de rédaction du journal de l'opposition, est significatif à ce point de vue. Les figures modelées par Sardou sont grossières, vulgaires ou manquées, il n'empêche que son intention est bien nette. Il prétend nous intéresser, nous émouvoir, et, trop souvent aussi, hélas ! nous amuser avec un milieu politique, avec une intrigue politique où s'agitent des personnages publics. Ses vieilles habitudes de vaudevilliste l'entraînent hors du plan primitif et le font échouer dans la banalité. Il reste néanmoins une

idée originale qui va servir de point de départ à d'autres esprits, mais ne sera véritablement développée que beaucoup plus tard, par Emile Fabre.

La pièce de M. Jules Claretie qui s'intitule *Monsieur le Ministre* est une des premières qu'il convienne de signaler après le violent effort de *Rabagas*. Tout comme Sardou, M. Claretie a eu l'ambition de nous donner un tableau de la vie politique. Tout comme Sardou, M. Claretie a échoué et pour les mêmes raisons : son observation trop superficielle l'a empêché de dessiner avec la netteté voulue le caractère de Vaudrey ; sa préoccupation de distraire le public l'a fait se jeter en marge de la véritable pièce, dans le dédale d'une histoire de femme, qui n'avait aucun rapport avec l'étude sérieuse des milieux politiques. Peut-être, cependant, marque-t-elle déjà un progrès. Si M. Claretie n'est pas suffisamment sévère à l'égard de son observation, s'il écrit trop vite un portrait trop banal, son Ministre a tout de même une autre envergure que Rabagas. Ses personnages ne sont point, de parti pris, des fantoches et si la grande comédie tourne trop souvent à la petite comédie d'intrigue, elle ne se mue jamais en vaudeville extravagant. Observez, du reste, que M. Claretie a déjà rétréci le champ de son sujet. Ce ne sont pas *tous* les hommes politiques d'une époque qu'il a la prétention de résumer en un type caricatural, c'est une espèce particulière, un provincial l'ai

·le d'un barreau de petite ville amené du fond e sa bourgade avec ses convictions et son honêteté, et jeté brusquement, par les circonstanes, dans un fauteuil de ministre. C'est l'opposiion entre ce caractère d'honnête homme un peu ourd et empli d'illusions, avec la société pariienne, dans laquelle il doit vivre, qui formera le œud même de l'intrigue. L'idée était originale et ouvait amener des développements très curieux. I. Claretie l'a gâchée par une exécution trop récipitée, par une observation trop superficielle. Iais, vous le voyez, on commence déjà, dès cette poque, à étudier le Politicien, en le soumettant l'action de milieux divers et en notant la façon lont il s'y comporte. C'est presque un essai de néthode scientifique et, pourtant, ce n'est encore u'une comédie, parfois même assez lourde.

Cette comédie, deux auteurs vont la reprendre our leur propre compte et vont lui donner des léveloppements inattendus, Edouard Pailleron vec *Cabotins*, Jules Lemaître, avec le *Député Leveau*.

A la vérité, le sujet des *Cabotins* n'est pas un ujet politique ; mais l'auteur, ayant eu l'intention le silhouetter quelques-uns des types de hâbleurs t de faiseurs, pris dans tous les clans de la ociété, devait naturellement songer aux milieux olitiques et en crayonner une charge amusante. Pégomas, l'aspirant-député, à la langue bien endue, au mensonge facile, à l'improvisation

chaleureuse, est parfois très drôle, mais n'a jamais la prétention de s'élever à la hauteur d'un type social. Ne se prenant jamais au sérieux lui-même, il nous serait difficile de lui accorder une attention bien grande. Notons seulement que sa verve bouffonne fait rire sans égratigner, et déride le spectateur sans l'obliger à penser.

Le *Député Leveau*, de Jules Lemaître, a une autre signification. On peut dire que c'est vraiment la première pièce dans laquelle on ait mis en scène les petites combinaisons de la politique, dans laquelle surtout on ait créé un type de politicien. Leveau, l'homme d'origine vulgaire, porté à la députation et qui n'a dépouillé ni ses habitudes de provincial, ni l'esprit de son existence d'autrefois, c'est, en somme, en mieux réussi, le caractère du Vaudrey de *Monsieur le Ministre*.

Cette ressemblance est assez curieuse. On dirait que, du jour où les auteurs dramatiques ont songé à exploiter le filon de la politique, ils ont tous aperçu de suite le même type de plébéien arrivé au pouvoir par la force du suffrage universel, ou bien y aspirant, et jeté brusquement dans un milieu conservateur animé de l'esprit d'autrefois, où il se laisse séduire par quelque belle jeune fille ou par quelque dame mûre. De là l'intrigue amoureuse qui suit pas à pas l'intrigue politique et finit par se substituer à elle. Dans les *Effrontés*, c'était Vernouillet qui aspirait à la main de la fille de Charrier ; dans le *Fils de Giboyer*, c'était

Gérard, républicain, entré dans la famille Maréchal et se laissant prendre aux séductions de la fille de la maison ; dans *Rabagas*, c'est encore la même donnée, ainsi que dans *Monsieur le Ministre*, ainsi que dans le *Député Leveau*. Et le résultat, ici encore, est semblable : les trois premiers actes de la pièce de Jules Lemaître, qui sont d'observation pure, sont supérieurs. Pressé de finir, au quatrième, il doit employer un moyen de théâtre (et quel moyen ! une lettre anonyme !) pour dénouer une situation qu'il avait compliquée à plaisir.

Cependant, il convient de dire, à sa défense, que son Leveau apparaît comme bien supérieur à toutes les silhouettes qui avaient été esquissées jusque-là. Il y a une vie abondante et qu'on sent réelle chez ce provincial un peu naïf qui se laisse prendre tout de suite aux flatteries de la première femme du monde qu'il rencontrera. La marquise de Grèges, l'épouse d'un de ses collègues de la droite, ne tarde pas à devenir sa maîtresse. Mais, au fur et à mesure qu'il s'élève, il s'éloigne de l'esprit vulgaire et bon de sa propre femme, demeurée la petite bourgeoise de province, bavarde et cancanière. C'est un fossé que creuse entre eux l'orgueil de Leveau, et, le jour où l'épouse très simple et très fidèle prétend lui faire des reproches, son mari la soufflètera par une série d'humiliations. En vain s'efforce-t-elle de lui rappeler leur ancien amour, il lui répond vertement : « En ce temps-là, tu étais certainement gentille...

Tu m'apportais une jolie dot. Et puis... et puis... *je ne savais pas encore ce que je valais!*» C'est par des mots de cette nature que Leveau se prouve à soi-même sa supériorité, c'est par là aussi que le type est amusant, bien que tournant parfois à la caricature.

Le troisième acte nous montre le radical Leveau pactisant avec le marquis sur le terrain électoral. C'est la portion de la pièce la plus curieuse et la plus originale ; car c'est elle où l'on étale au feu de la rampe les petites machinations de la coulisse. Le marquis, sa femme et Leveau dépouillent des télégrammes qui leur apportent des nouvelles des élections. Leveau en lit un : « C'est, dit-il, l'évêque de Condom qui m'envoie ses félicitations.» Le marquis en lit un autre : « C'est la libre pensée de Romorantin qui me remercie. » En réalité, c'est la droite qui a le plus profité de la coalition, et Leveau se trouve battu par le marquis. La fin de la pièce ne vaut rien, car elle est illogique. De Grèges, mis au courant de la trahison de sa femme abandonne celle-ci qui, prise au piège, se résout, bien malgré elle, à devenir Mme Leveau.

On le voit, l'œuvre de Jules Lemaître, bien qu'accusant un effort sérieux et un progrès indéniable sur les essais de théâtre politique antérieurs, n'est encore que l'étude d'un type d'homme public. Cependant, il est incontestable que Leveau a une allure autrement réelle et vivante que Rabagas ou Vaudrey. Il est seulement regrettable que

l'auteur n'ait pu encore s'affranchir des petites complications d'un métier trop habile qui font tourner court le développement de son idée.

Le même phénomène s'est produit dans les *Rois*, qui débutait comme une pièce politique éclatante et s'acheva en mélodrame d'aventures. Comme le faisait très justement remarquer M. Doumic, « il semble que M. Lemaître se soit défié de « son sujet ou de son art, ou de son public, et « que, non content de l'intérêt qui pouvait naître « de la pièce d'idées, il ait eu recours à des moyens « d'un effet plus sûr ou plus éprouvé pour pro- « voquer l'émotion. » Et puis, le grand défaut des *Rois*, c'est que l'auteur ne prend pas parti entre les deux thèses qu'il expose : celle de l'autocratie absolutiste représentée par le vieux monarque Christian, celle de la République ou de l'État nouveau, exprimée courageusement mais inutilement par Hermann. Son esprit flotte entre ces deux extrêmes et finit par se laisser entraîner dans une simple intrigue passionnelle. Du reste, notons que les *Rois* n'ont pas l'intérêt immédiat du *Député Leveau* ou de *Monsieur le Ministre*. Situés dans une contrée imaginaire, ils sont surtout le produit de la fantaisie et relèvent plutôt du théâtre social que du théâtre politique proprement dit. Ils marquent la dernière étape de l'art dramatique, le dernier tâtonnement avant que soit abordée franchement et vigoureusement l'étude des mœurs publiques que vont enfin réaliser et

Brieux avec son *Engrenage,* et Fabre avec sa *Vie Publique.*

*

L'originalité de l'*Engrenage,* c'est que la politique n'y constitue pas seulement le hors-d'œuvre de l'action principale, le cadre où enserrer cette action, mais qu'elle y apparaît comme le moteur véritable des évolutions des personnages. D'autre part, Brieux ne se contente pas, à l'instar de Jules Lemaître ou d'Emile Augier, d'étudier un type de politicien ; il nous plonge véritablement dans le milieu même où s'ébattent les espèces du genre, il dresse les unes en face des autres les diverses variétés que ce genre a produites, il les fait aller et venir devant nos yeux, il les classe et il les détermine. Cette fois, c'est donc par une observation véritable et directe que se soutient toute la pièce qui délaisse enfin toutes les intrigues secondaires pour ramener l'attention du spectateur sur l'unique action dramatique.

Le Rémoussin de l'*Engrenage* a encore quelques points communs avec Leveau et avec Vaudrey. Comme dans les pièces de MM. Jules Lemaître et Claretie, il s'agit d'une transplantation brusque d'un milieu dans un autre avec toutes les conséquences qu'elle va comporter.

Comme Leveau et comme Vaudrey, Rémoussin est un provincial et un provincial honnête. Brave homme, industriel gagnant largement sa vie et

celle des siens, il est, lui aussi, poussé, entraîné, vers la politique par une force étrangère à la sienne. C'est sa femme, c'est sa fille, c'est son gendre, c'est son ami surtout, le sénateur Morin, enchanté de trouver un concurrent au député sortant qu'il exècre, qui voudraient le voir compter à la Chambre, qui éveillent en lui, peu à peu, une grande fièvre d'ambition. Non que Rémoussin aspire aux honneurs suprêmes, mais c'est son honnêteté même qui le pousse à vouloir triompher pour faire au Parlement besogne de citoyen intègre et indépendant. Cette honnêteté, c'est elle qui le perdra.

Tout d'abord, il applique rigoureusement ses principes. Il n'est d'aucun groupe, il croit en lui, en sa mission, il fait litière des intérêts particuliers pour ne songer qu'à l'intérêt général, à l'intérêt du pays.

— Et la France ? s'exclame-t-il un jour de son banc, messieurs, personne de vous ne songe donc à la France ?

Inutile d'ajouter que c'est par des éclats de rire au Parlement, par des quolibets dans toute la presse, qu'est accueilli ce paysan du Danube. Mais lui ne bronche pas, il fait fi de toutes les railleries et continue crânement sa campagne.

Cependant, voici que, un jour, son intransigeance est mise à une rude épreuve. Sa femme, à la suite d'une altercation avec un agent, gifle ce représentant de la force publique. Pour éviter

le scandale, Rémoussin doit se rendre chez le ministre, implorer, étouffer l'affaire à force de supplications. On arrange tout, mais voilà l'incorruptible Rémoussin lié au pouvoir. Il a le doigt dans l'engrenage. Et ce n'est qu'un début.

Bientôt, en effet, Morin, le sénateur, le met en rapports avec une sorte de financier véreux qui est à la tête d'une Compagnie pour le percement du Simplon. Il ne reste plus qu'à faire approuver le règlement des comptes de l'entreprise par la Chambre. L'homme vient demander sa voix à Rémoussin, et, en s'en allant, laisse sur la table un chèque de 25.000 francs. Rémoussin se fâche, ne veut pas accepter, mais sa femme n'a pas les mêmes scrupules ; elle montre à son mari la gêne dans laquelle se débat leur ménage, elle évoque l'exemple des collègues qui acceptent toujours l'argent ainsi offert, bref, elle décide l'honnête Rémoussin, l'intangible Rémoussin, l'incorruptible Rémoussin à devenir un vulgaire chéquard. La catastrophe ne tarde pas à se produire, l'affaire est éventée, le député perd la tête, et, pris soudain de remords tardifs, donne sa démission, avoue sa forfaiture, rembourse la somme qu'il avait acceptée. Il espère ainsi apaiser l'opinion, et c'est, bien entendu, le contraire qui se produit : Morin et les autres qui ont énergiquement refusé d'avouer leur concussion, recueillent un triomphe alors que l'infortuné Rémoussin s'écroule sous le mépris et l'outrage publics.

On le voit, par son sujet, par l'action, par les personnages, par le milieu, une pièce de cette nature est essentiellement la pièce politique-type. Avec une faculté d'observation très grande, avec un sens très précis du réalisme, avec une connaissance réelle du monde qu'il peint, M. Brieux a, l'un des premiers, campé des pieds à la tête un véritable portrait du parlementaire d'un certain milieu. Pas de digressions inutiles, pas d'échappatoire au drame serré qui se joue et se développe logiquement, pas d'intrigue à côté qui complique inutilement l'œuvre dramatique et éparpille l'attention du spectateur. Le problème est abordé et résolu avec audace. Si l'étude ne manque pas d'une certaine crudité, il est impossible de méconnaître sa valeur au point de vue du réalisme et du pittoresque. On sait, du reste, le succès qu'elle obtint à l'époque où elle fut représentée pour la première fois sur une scène à côté, succès que venait souligner aussi, il faut bien l'avouer, de tristes et retentissants scandales parlementaires dont l'auteur paraissait s'être inspiré quelque peu. Depuis, M. Brieux a donné sa mesure avec des pièces sociales d'une portée plus considérable que l'*Engrenage* et qui sont parvenues jusqu'au grand public ; mais il n'a jamais écrit œuvre plus immédiatement et plus complètement réaliste, il n'a jamais esquissé figure plus prenante et plus vraie que celle de Rémoussin, et il faut arriver à *la Vie Publique*, d'Emile Fabre, pour trouver une œuvre

théâtrale inspirée par la politique qui surpasse en vigueur et en émotion les actes de l'*Engrenage*.

Émile Fabre a été original et novateur en deux points : il a écrit l'histoire d'une élection et il a véritablement mis en scène la foule démocratique.

Les essais de théâtre précédents, nous venons de le voir, avaient eu surtout pour effet de nous tracer de bons portraits d'hommes publics, députés, sénateurs ou ministres. L'auteur s'emparait généralement de l'élu au moment où il était nommé et étudiait sa transplantation dans le milieu parlementaire. Augier nous montrait les infortunes de Maréchal ; Claretie nous contait les désillusions d'un brave ministre, très naïf et très province ; Brieux nous faisait voir comment une conscience honnête de parlementaire peut se ternir rapidement. Aucun des auteurs, si ce n'est Pailleron, dans une scène de *Cabotins*, et Jules Lemaître, assez superficiellement dans le *Député Leveau*, ne nous avait montré par quels prodiges d'audace, d'héroïsme ou de soumission, leur héros était parvenu à triompher. Nous les voyions au pouvoir, nous ne savions pas comment ils l'avaient conquis.

Ce fut l'idée originale d'Émile Fabre de vouloir nous initier à la cuisine électorale, ce fut son triomphe de réussir à faire passer toutes vivantes derrière la rampe les savantes manœuvres, les louches combinaisons, les incomparables diplomaties qui assurent la conquête de ce siège tant désiré.

La *Vie Publique*, c'est l'histoire d'une élection, et c'en est l'histoire admirablement contée. Nous assistons véritablement aux mille et une petites machinations par quoi la foule s'émeut, applaudit, porte son choix sur l'un ou sur l'autre. Nous sommes en pleines coulisses électorales et rien de ce qu'on nous offre à contempler n'est très beau ni très pur, mais tout est, à coup sûr, très vrai, — si vrai que, dit-on, l'aventure contée par Émile Fabre se serait passée, il y a plusieurs années, dans une grande ville du Midi. Il n'importe ! La qualité d'un auteur dramatique ne s'estime pas à la facilité plus ou moins grande avec laquelle il sait décalquer la vie ; elle se juge d'après la façon même dont il a aperçu ce coin de vie et dont il a su rendre sa vision. Or, si les êtres observés par Emile Fabre sont curieux et palpitants, agités d'une fièvre bien moderne, la fièvre de l'ambition, ils ont été aussi rendus avec une exactitude merveilleuse qui fait non seulement de chaque protagoniste un bon portrait d'homme politique, mais qui fait aussi de l'ensemble une foule frémissante et tumultueuse toujours haletante, toujours en action.

Cette vie extraordinaire, ce mouvement endiablé, presque vertigineux, c'est le meilleur de la pièce, peut-être. Du commencement à la fin, ce ne sont que : entrées, sorties, interjections, conversations entrechoquées. C'est bien le bruit du Forum, l'agitation de la place publique, le grouil-

lement d'une multitude dans laquelle bruissent tant d'ambitions et tant d'intérêts. C'est bien aussi une œuvre de notre temps, née en pleine rénovation sociale, en pleins combats pour la conquête du pouvoir politique, en pleine mêlée des partis.

Ces partis, Émile Fabre a aperçu très nettement qu'ils n'étaient plus à la merci d'une coterie de salon comme dans le *Fils de Giboyer*, ni qu'ils ne s'incarnaient en un seul type comme dans *Rabagas*. Les idées multiples qui les animent produisent des êtres multiples aussi et essentiellement divers qui sont les conducteurs de ces foules, mais qui ne peuvent rien sans elles. Aussi Fabre ne se contente-t-il pas de nous montrer Ferrier, le maire de Salente, le marquis de Riols, président de la Chambre de commerce, Rondoli, le conseiller municipal, Régnier et Corvino, deux directeurs de journaux, un prêtre, un député et un grand nombre d'hommes politiques de tous les partis. Il encadre tous ces aspirants au pouvoir de la foule des électeurs qui va et vient à droite, à gauche, au fond, de tous les côtés, dont la présence visible ou invisible plane sans cesse sur ces dirigeants, qui les anime, qui les pousse, qui les retient, qui les mène véritablement. Et c'est bien là l'originalité maîtresse de son œuvre d'avoir fait place sur la scène à la foule bruyante et anonyme, la foule nerveuse qu'il faut cajoler, qu'il faut flatter, qu'il faut séduire à tout prix.

Aussi que de lâchetés, que de compromissions,

que de concussions chez ces ambitieux du pouvoir et qui tous, à quelque parti qu'ils appartiennent, nous apparaissent aussi infâmes, aussi vils, aussi misérables. Les conclusions de la *Vie Publique* sont des plus pessimistes : Emile Fabre montre qu'un homme honnête comme Ferrier, ami du progrès, mais d'opinions non révolutionnaires, qui ne veut rien devoir qu'à sa conscience, ne sera jamais élu s'il ne se livre aux mille et une petites machinations plus ou moins louches qui sont la garantie du succès. Morale cruelle mais trop évidente qu'il tire à son tour de l'observation des milieux politiques, après les expériences des Claretie, des Lemaître, des Brieux qui, avec des données différentes, sur des sujets dissemblables, avaient abouti, en somme, à un résultat analogue.

•

Après la pièce d'Émile Fabre, qui obtint un si grand et si légitime succès, il nous faut, pour être complets, citer les autres œuvres théâtrales de ces dernières années, dans lesquelles les auteurs ont fait entrer de la politique ; mais d'une façon générale, nous pouvons le dire, ces œuvres sont d'une qualité bien inférieure aux pièces dont nous venons de parler.

M. Maurice Barrès s'est efforcé, dans *Une Journée Parlementaire*, de nous donner « une tragé-

« die en habit noir, resserrée dans un bref espace « de dix-huit heures et où l'on voit à quelle fé- « rocité peut atteindre la peur... » C'est surtout l'étude d'un caractère d'homme politique qui l'a tenté. Peut-être, en effet, la silhouette du député Thuringe serait-elle assez saisissante, si M. Barrès l'avait « poussée » davantage, mais ce drame est trop bref, trop instantané pour que nous puissions pénétrer au fond de l'âme des personnages. Ce n'est guère qu'une pochade, et nous ne pensons pas que l'auteur des *Déracinés* ait jamais voulu lui attribuer une autre importance.

La pièce de M. Octave Mirbeau, les *Mauvais Bergers*, et celle de M. François de Curel, le *Repas du Lion*, sont des œuvres d'un haut intérêt et d'une grande valeur, mais ce sont, avant tout, des pièces sociales et non des pièces politiques. On sait que les *Mauvais Bergers* portent sur la scène un des plus douloureux problèmes de l'heure présente : les revendications des ouvriers mineurs et des ouvriers d'usine contre leur patron aboutissant à une grève. C'est un effrayant tableau peint à grandes fresques où les êtres revêtent une allure symbolique, avec Jean Roule, qui personnifie le révolté, Thieux, le vieil ouvrier résigné, Robert Hougand, le fils de bourgeois, socialiste, Hougand père, le chef d'usine. Tous ces personnages se heurtent les uns aux autres en une mêlée indescriptible, qui aboutit à la mort ou à l'effondrement de tous au milieu des lueurs sinistres

de l'usine saccagée et dévorée par les flammes. Ces scènes ne manquent pas d'une grandeur sauvage, mais elles ne sont guère que cela : de belles illustrations d'un énorme fait divers. Nous ne savons ni pour qui l'auteur a pris parti, ni quelle idée il a prétendu développer.

En tous cas, ce drame ne relève en rien du théâtre politique. D'une donnée beaucoup plus générale, il a pour but de nous peindre le choc des classes sociales dans l'état actuel, non seulement de la France, mais de l'Europe, pourrait-on dire, et non pas la mêlée des partis politiques à un moment donné de l'histoire de notre pays.

Le *Repas du Lion*, de M. François de Curel, présente le même caractère: nous y voyons aussi un aristocrate élevé dans la haute bourgeoisie financière, qui rompt avec les traditions de sa classe pour épouser les idées ouvrières, tout en gardant sa foi de chrétien. Vigoureux et généreux effort vers un socialisme chrétien qui n'aboutit qu'à la mort de celui qui l'a tenté. Pièce de merveilleuse envergure dans laquelle sont soulevés presque tous les problèmes qui nous passionnent à l'heure présente, mais que nous devons simplement citer ici parce qu'elle expose encore des conceptions sociales et non des conceptions politiques.

A ce dernier point de vue, nous ne trouvons plus que deux pièces dans lesquelles nous rencontrons des hommes publics jouant un rôle important ou

un sujet politique fournissant une idée à l'œuvre.

La première, la *Griffe*, de M. Henry Bernstein, évoquait un politicien, Archille Cortelon, orateur, homme d'action, chef de parti, admiré de tous pour l'audace de ses idées et la foi chaleureuse avec laquelle il les défendait. Cet homme énergique, rompu à tous les coups du sort, qui a su résister jusqu'ici aux assauts les plus furieux de ses adversaires, succombe lentement mais sans arrêt devant une femme âpre et vicieuse, qu'il a fait la sottise d'épouser et qui a posé sur lui sa griffe implacable. C'est l'effroyable déchéance progressive d'une intelligence et d'une volonté, à laquelle nous assistons. Pour cette femme, Cortelon se résout aux pires turpitudes et aux plus basses lâchetés. Sans vergogne, il passe d'un parti politique à un autre, mettant à la disposition de ses adversaires de la veille l'instrument merveilleux dont il est doué. Mais sa bassesse même ne le sauvera pas de l'humiliation finale, et c'est la folie qu'il trouvera au dernier échelon de l'échelle.

Pièce sombre, satirique et vengeresse, où la politique joue un assez grand rôle en raison de la profession même de Cortelon, mais dont elle ne constitue pas le ressort secret. Il est évident que M. Bernstein aurait tout aussi bien pu faire de son protagoniste ou un artiste ou un homme d'affaires, sans que la donnée de son drame en fût en rien modifiée. Au contraire, *Sous l'Epaulette*, de M. Arthur Bernède, était, si l'on peut

dire, au premier chef, une œuvre de haute actualité politique. Il s'agissait d'un jeune officier républicain, le lieutenant Ferbach, persécuté par ses camarades et par ses chefs à cause de ses idées. Aux côtés de ce jeune homme, sympathique parce que persécuté, deux autres figures étaient évoquées, celle d'un colonel, M. de Montarlan, symbolisant les idées conservatrices, et celle d'un de ses camarades de promotion, le capitaine Lancelin, représentant l'officier aux idées libérales, républicain, vrai soldat, juste et bon. Le drame naissait entre ces trois adversaires, se haussant bientôt à des proportions grandioses dans une discussion d'idées qui éclatait entre le colonel de Montarlan et le capitaine Lancelin. Très belle scène qui mettait aux prises non des personnages quelconques, mais de véritables êtres symboliques, évoquant sur la scène les courants divers qui circulent dans l'armée.

Il est difficile, on en conviendra, d'être plus hardi dans le choix d'un sujet. Jamais question plus brûlante ne fut portée au théâtre à aucune époque, et c'est l'honneur de notre temps d'avoir su l'écouter sans protestations, sans tumulte. Il est vrai aussi que M. Arthur Bernède a été d'une habileté prodigieuse en même temps que d'une rare impartialité. Cette pièce est tout à sa louange.

On voit, par ce dernier exemple, combien la politique au théâtre suit de près l'actualité et on

aperçoit déjà ce que nous réservent les dramaturges de l'avenir.

Cette actualité, du reste, a toujours été à la base de la comédie ou du drame politique. Nous la retrouvons dans le *Fils de Giboyer* où Giboyer représentait manifestement Veuillot ; dans *Rabagas,* qui était une lourde caricature de Gambetta ; dans *Monsieur le Ministre,* prototype de tant d'Excellences ; dans le *Député Leveau,* transposition visible de l'aventure de Boulanger ; dans les *Rois,* où l'on retrouvait l'écho de certains drames d'Orient ; dans *Une Journée Parlementaire* et l'*Engrenage,* issus directement du Panama ; dans les *Mauvais Bergers,* enfin, qui sont une véritable décalcomanie de l'histoire contemporaine.

Cette actualité intense, est la raison à la fois du succès et du déclin rapide des pièces politiques. Le scandale qu'elles soulèvent multiplie l'engouement qui les accueille quand elles sont vraiment de bonnes pièces ; mais c'est au bout de cinquante ans qu'il faut les juger, lorsque le souvenir des faits qui les a suggérées est évanoui. Les œuvres médiocres comme *Rabagas* s'écroulent lamentablement, tandis que le *Fils de Giboyer* ou les *Effrontés* continuent de tenir la scène. Nous sommes bien certains que le même succès attend l'*Engrenage* ou la *Vie publique.*

Du reste, ne nous le dissimulons pas : l'actualité, et la plus palpitante de toutes, l'actualité politique, prendra dans l'avenir une place de plus

en plus large au théâtre. Bien des raisons contribueront à cette évolution : les scènes populaires devront donner des spectacles faits spécialement pour le peuple qui, de plus en plus conscient, prendra un intérêt de plus en plus grand aux problèmes de la politique, surtout si des auteurs habiles savent tirer de certaines questions sociales toute l'impression dramatique qu'elles comportent ; le public, encore plus assagi que celui d'aujourd'hui, saura écouter sans rumeurs ni exclamations les opinions les plus opposées à celles qu'il professera ; les acteurs, enfin, donneront à leur jeu un je ne sais quoi, qui ne sera plus les gestes conventionnels, mais qui sera le geste vrai, emprunté à la vie, observé hier, aujourd'hui, demain. Qui sait même si, dans l'avenir, on ne poussera pas l'audace jusqu'à mettre sur la scène non des êtres fictifs ou des êtres du passé, mais les vivants acteurs de chair et d'os qui bataillent dans la mêlée politique ? Qui sait si l'on n'assistera pas à des discussions d'idées dans lesquelles des hommes comme Jaurès, de Mun, Clemenceau ou Ribot lutteraient, représentés par des acteurs qui se seraient « fait leur tête » exactement ? Sans doute, y aura-t-il là une formule de théâtre nouveau que nous n'apercevons pas encore, mais qui naîtra probablement en même temps que le théâtre populaire. En tous cas, dès maintenant, nous pouvons concevoir, par des pièces comme *Sous l'épaulette* ou la *Vie Publique*, à quelle hardiesse

tendent les auteurs dramatiques, et nous voyons aussi que cette hardiesse leur a réussi puisqu'elle a déjà valu des triomphes, ou, tout au moins, de beaux succès à quelques-uns d'entre eux. N'est-ce pas une raison pour qu'ils y persévèrent ?...

LE FAIT DIVERS AU THÉATRE

Et d'abord, qu'est-ce qu'un fait divers ?

On désigne ainsi en argot journalistique un ensemble d'événements très fréquents dans la vie quotidienne et trop peu importants pour qu'il leur soit réservé à chacun une place à part dans la feuille du jour. Un amant vitriolé par sa maîtresse, une personne renversée par une automobile, un commerçant dévalisé par des cambrioleurs, un passant attaqué par des rôdeurs, un incendie d'importance médiocre, voilà des faits divers.

Si l'on analyse les caractères généraux que présente ce groupe d'événements, on apercevra que, pour qu'un fait quelconque puisse être rangé par un journaliste sous la rubrique « faits divers », il faut qu'il possède les apparences suivantes :

Primo : la brièveté, presque l'instantanéité. *Secundo :* la non-notoriété de ceux qui sont mêlés à sa perpétration. *Tertio :* l'émotion intense pour ceux qui l'ont accompli ou qui l'ont vu accomplir. *Quarto :* le manque de préparation.

La brièveté, cela va de soi. Le caractère d'un fait, c'est l'existence de ce fait, c'est qu'il s'est produit. Le fait divers, c'est le fait produit, c'est-à-dire l'effet visible, un total, une conséquence, un aboutissement. Peu importe les causes qui ont amené ce fait, elles ne sont point du domaine du reporter. C'est la raison pour laquelle un événement ne peut être un fait divers qu'autant qu'il s'est produit d'un seul coup, comme automatiquement. Si une question de temps vient s'ajouter à son accomplissement, non seulement, comme nous l'avons dit, elle n'ajoute rien à sa force, mais elle peut le faire ranger sous une rubrique autre que celle des faits divers, car nous ne sommes plus en présence d'un événement banal, journalier, mais en face d'un événement perpétré par une longue série de faits antérieurs qu'il est important pour nous de connaître et qu'on nous expose toujours.

Brièveté, instantanéité, voilà le premier caractère du fait divers.

Le second, nous l'avons noté, c'est la non notoriété de ceux qui sont mêlés à sa perpétration. Les faits divers sont, en quelque sorte, des événement violents ou curieux dont nous voyons se dérouler la liste dans notre journal comme nous assisterions à leur apparition, si nous en avions été le témoin, c'est-à-dire sans connaître les acteurs qui y figurent, en passant qui considère d'autres passants. C'est au fait lui-même que s'arrête notre

curiosité. Dès l'instant où le passant serait un personnage notoire, l'événement qui lui arrive aurait pour nous une signification tout autre et le journaliste avisé lui ferait une place à part dans sa feuille. Quand M. Dupont ou M. Durand reçoivent une cheminée sur la tête, pour lamentable que soit l'événement, il n'est que banal, mais si c'est M. Fallières ou Mme Sarah Bernhardt, l'accident grossit aussitôt et prend un caractère d'importance considérable, — de par la notoriété même des personnes qui sont en jeu ! C'est presque un événement historique.

Est-il besoin d'insister sur la troisième condition que doit présenter un événement pour être rangé sous la rubrique « faits divers? » L'émotion intense pour ceux qui y ont joué un rôle ou qui y ont assisté en spectateurs. Ce sera généralement une émotion tragique (bien qu'il existe des faits divers de nature comique); l'honneur, l'amour, l'argent, voilà les trois sources principales où il s'alimente, et voilà pourquoi aussi il nous apparaît avec ce caractère de banalité : c'est que, outre sa fréquence, il a toujours des origines d'une nature semblable, c'est qu'il est normal, au fond, comme la vie elle-même et qu'il finit par être banal à force d'avoir été trop souvent exceptionnel. C'est qu'il est, en somme, sec, net, anguleux, brutal, comme désorbité.

Enfin le dernier caractère qu'il doit présenter, le manque de préparation, s'explique admirable-

ment. Nous n'aurions plus affaire à un fait s'il s'agissait d'un chapelet d'événements qui le précèdent et l'expliquent car tout l'intérêt résiderait alors non dans l'apparition du fait, mais dans la présence de ses causes efficientes. Or, ne l'oublions jamais, le fait seul nous intéresse, lui seul constitue la nature et le caractère du fait divers.

*

Si nous nous sommes attardés à cette psychologie du fait divers tel qu'on l'entend en argot journalistique ou tel qu'on a fini par l'entendre dans le langage courant, c'est que ces préliminaires étaient indispensables pour faire comprendre le sujet même que nous voulons aborder ici en étudiant le « Fait divers au Théâtre ».

Si nous employions ce terme dans le sens qu'il signifie littéralement, nous pourrions affirmer, sans crainte de nous tromper, que le théâtre tout entier, que les pièces tout entières de tous les temps et de toutes les époques sont des faits divers : *le Cid*, ramené à son argumentation, à la carcasse de son scénario, est un fait divers, *la Dame aux Camélias* en est un autre, *le Gendre de M. Poirier* en est un troisième, et ainsi de suite. Il n'y a pas de pièce — sauf peut-être les pièces historiques (et, encore, l'histoire n'est souvent qu'un agglomérat de faits divers) — que nous ne puissions ramener, dans la simplicité de sa con-

ception, de sa fable primitive, à un de ces petits drames, à une de ces petites comédies que nous observons journellement autour de nous. Peut-être conviendrait-il d'émettre quelques restrictions en ce qui touche les pièces toutes de psychologie qui prennent leur intérêt dans une action, pour ainsi dire intérieure, tandis que le fait divers vit d'action extérieure et surtout de gestes.

Mais si nous entendons le mot « fait divers » au sens plus restreint que nous indiquions tout à l'heure, nous ne pourrons plus considérer *le Cid*, *la Dame aux Camélias* ou *le Gendre de M. Poirier* comme de véritables faits divers. D'abord, nous observerons que chacune de ces trois pièces comporte une préparation qui ne s'accorde pas avec l'instantanéité du fait brutal, puis nous observerons aussi que, dans leur développement, ces trois œuvres présentent un ensemble de complications, d'explications, d'analyses qui n'ont rien de commun avec la brève et monotone apparition des événements ordinaires de la vie. Enfin, il nous sera facile de voir que, par le caractère des personnages, par la nature de l'intrigue ou par l'exception des sentiments, les protagonistes de ces trois pièces ne sont pas tout à fait semblables à la réalité des passants qui vont et viennent, que nous croisons dans la rue et qui sont, eux, les véritables acteurs des véritables faits divers.

Au contraire, il s'est créé depuis quelque années — une quinzaine tout au plus — une école d'au-

teurs dramatiques qui s'est efforcée de transposer sur la scène dans toute sa brièveté, dans toute sa sécheresse et dans toute son émotion le fait divers banal, coutumier, rapide, tel que nous le lisons au galop chaque matin dans notre journal. Il s'est trouvé surtout un public particulier pour goûter cette école nouvelle, pour la comprendre et pour l'applaudir.

Pour apercevoir comment cette conception scénique spéciale a pu prendre naissance et avoir son heure de succès, il faut se demander quelle nature d'émotion venaient chercher ces gens entre dix heures et minuit. La psychologie du spectateur est ici indispensable, car elle explique et la nature et la raison d'être du spectacle.

Il y a à Paris une catégorie de gens qui sont essentiellement blasés sur l'attrait ordinaire du théâtre : ce sont ceux que leur profession, leur goût, leur désœuvrement conduit presque chaque après-dîner dans une salle de spectacle. Ce sont des critiques et ce sont des journalistes, ce sont des demoiselles empanachées et ce sont des gens du monde, ce sont des snobs et ce sont des cabotins. Tous ces gens-là, depuis dix ans, vingt ans et même plus, ont tour à tour entendu toutes les pièces de toutes les écoles et de toutes les esthétiques, ont usé toutes les formules de leur critique et tous les nerfs de leur sens à apprécier ces chefs-d'œuvre ou à déjouer ou à dénigrer ces médiocrités.

Ils ont discuté tant de fois à propos de tant de choses et à propos de rien qu'il leur reste très peu de notions claires sur l'esthétique théâtrale. Ils ne savent que ceci : qu'ils ont tout vu, tout entendu, qu'ils sont blasés, que rien ne peut les surprendre de ce qui fait rire ou tressaillir, mais qu'ils viennent tout de même au théâtre, d'abord par habitude, puis parce qu'ils espèrent toujours qu'à un moment donné, ils ressentiront ce petit choc intérieur, ce petit galopement du cœur qui cause un émoi si profond et si délicieux et qui vous tord si atrocement les pauvres nerfs émoussés.

Or un homme survint — et c'est Oscar Méténier lui-même, — qui eut l'idée de fonder un théâtre, et, en même temps, un genre où l'on procurerait précisément au spectateur cette petite minute d'émotion incomparable, cette petite secousse haletante, dégagée de toute préparation et de toute littérature. Réduire au strict minimum l'affabulation, ne conserver d'un sujet que l'instant où l'on palpite, que la seconde où l'on souffre, où l'on jouit vraiment, c'est-à-dire, en un mot, ne plus écrire « une action » mais noter un fait divers, ne plus présenter une succession d'événements, mais isoler un événement en pleine lumière, mais découper une « tranche de vie » et l'offrir toute saignante au public. Théâtre rapide, théâtre imprévu, théâtre poignant, coup de massue destinée à assommer le spectateur, à faire évanouir la spectatrice et à ne pas se prolonger

plus d'un moment, d'un court mais poignant moment d'angoisse.

Tel fut le plan que réalisèrent de point en point Oscar Méténier et ses collaborateurs. Telle fut l'origine d'une entreprise qui, non seulement eut un succès éclatant, mais devait avoir une influence considérable sur les destinées de notre art dramatique.

Nous avons dit quelle fut la raison principale de ce succès : le Grand-Guignol offrait un cadre tout préparé pour un public d'élite qui était surtout aussi un public blasé et qui cherchait d'instinct des émotions fortes pour le faire tressaillir. Ce public spécial, plus curieux qu'intelligent, plus raffiné que dilettante, était aussi un public pressé, dînant tard et déjà disposé à souper, arrivant au théâtre à une heure fort incertaine et désireux d'y trouver toujours un spectacle rapide et empoignant. D'où la nécessité de jouer une série de petits actes, tranches de vie brutales, découpées dans la réalité même.

D'autre part, le grand public toujours si avide de snobisme et si enclin à imiter les mouvements de l'élite, ne tarda pas à suivre lui-même la voie qu'on lui traçait, et, bien que disposant d'un temps beaucoup plus long pour jouir du spectacle, s'esbaudit, lui aussi, à ce musée des horreurs dont on lui montrait chaque soir les différents tableaux successifs. En sorte qu'un mouvement théâtral d'origine humble, né dans des circonstances très

précises, dirigé par une élite et pour cette élite seulement, (et quelle élite, d'ailleurs !) devint, en définitive, un véritable courant littéraire qui déborda par-dessus les petites scènes pour entraîner tous les théâtres de Paris. Le « frisson de la peur », le « fait divers terrifiant », « l'angoisse d'une minute » ne fut plus de mise seulement à Montmartre, on put le vivre jusqu'aux boulevards, jusque sur la rive gauche elle-même ! Le fait divers semblait avoir acquis véritablement droit de cité au théâtre.

Nous n'entreprendrons point ici d'analyser par le menu toutes les pièces qui se sont inspirées de lui, qui l'ont mis en scène, dans lesquelles il a été comme le pivot même autour duquel tournait la très petite action de vingt minutes destinée à l'amener ou à le couronner. Nous voudrions seulement par l'étude attentive de quelques-unes des mieux réussies, expliquer le mécanisme de son emploi sur la scène.

Et, tout d'abord, voici, avant que Oscar Méténier eût l'idée première de sa tentative, l'exemple d'une pièce de Mæterlinck, où l'on voit en germe, si l'on peut dire, le procédé même que l'école réaliste allait appliquer en le perfectionnant. Il s'agit d'un acte intitulé *Intérieur* qui fut donné avec grand succès à l'Œuvre en 1895. Francisque Sarcey racontait ainsi cette tranche de vie : « Le rideau se lève. La scène représente une rue. Au fond, trois fenêtres derrière lesquelles on aperçoit, à travers les vitres

sans rideaux, autour d'une lampe, toute une famille, le père lisant le journal, la mère causant, une fille au piano, l'autre assise avec une broderie entre les mains... Deux hommes arrivent dans la partie de la rue qui forme la scène ; ils marchent à pas suspendus ; ils parlent tout bas dans cette nuit profonde. Ils ont recueilli dans la rivière le cadavre d'une jeune fille qui s'est noyée ; cette jeune fille est la sœur des deux personnes dont nous voyons les ombres se détacher en clair sur les vitres. On apporte la noyée sur un brancard et ils se sont détachés en avant pour prévenir la famille et amortir le coup.

« Cette famille, ils l'aperçoivent à travers les vitres, si reposée, si heureuse qu'ils n'osent pas entrer ; ils regardent ; ils épient chacun de ses mouvements. Ils les commentent, et il n'y en a pas un qui ne leur parle de confiance, de sérénité, de joie. Et, cependant, le malheur veille à la porte !

« Le convoi approche ; il faut se résoudre. Un des deux hommes se décide à frapper à la porte ; on lui ouvre, et nous apercevons, à travers la fenêtre, faiblement éclairée par la lampe, une scène muette de surprise, de désespoir et de douleur ; après quoi, le rideau tombe, et l'on nous rend la lumière... »

Analysez les éléments de ce petit drame et vous y trouverez les caractères du fait divers : brièveté dans l'exécution, d'abord. Il y faut juste

le temps nécessaire pour permettre au cortège funèbre de venir jusqu'à la maison. Et, du reste, un coup d'œil ne nous avertit-il pas de l'état psychologique de ceux qui habitent cette demeure?

D'autre part, ces êtres au milieu desquels se perpètre cet affreux événement nous sont aussi inconnus que le maçon tombé du toit et autour duquel s'assemble déjà la foule curieuse, que la vieille mendiante qui vient d'être renversée par une automobile, que l'ouvrier en goguette qui a cassé la devanture du marchand du coin.. Nous ignorions tout d'eux, et nous n'avons même pas besoin de connaître leur personnalité, car ce qui nous intéresse, ce n'est pas de les situer dans un certain milieu avec un certain caractère, c'est *l'acte* qu'ils viennent de commettre ou dont ils sont la victime. Ce qui nous poigne, c'est l'écrasement d'un être humain par une auto, c'est la dégringolade du maçon, de même que, dans le drame de Maeterlinck, c'est l'accident dont vient d'être victime la jeune fille et le retentissement de cette catastrophe dans une famille.

Enfin, dans l'un et dans l'autre cas, au théâtre comme dans la vie, c'est l'émotion intense que nous ressentons à la vue de ce fait divers qui, seule, nous permet de le considérer avec curiosité, sinon avec passion. Dans le fond, la noyade d'un être humain est une chose très banale et qui n'aurait probablement pas le don de nous émouvoir très fortement si elle ne nous était présentée dans de

certaines circonstances qui multiplient notre émotion ou même qui la font naître entièrement.

On voit donc bien que le théâtre s'est ici conformé strictement à la réalité et a simplement transposé sur les planches une vision de la vie. On peut même dire que Maurice Maeterlinck est allé, du premier coup, à l'extrême limite du genre en ne donnant aucune espèce de personnalité à ses personnages, en nous les faisant apparaître à la manière de véritables ombres chinoises, en nous montrant un défilé d'inconnus, en nous traitant, nous, spectateurs de théâtre, comme si nous étions les simples spectateurs d'un banal accident de la rue ou du carrefour.

Oscar Méténier n'avait pas osé, tout d'abord, pousser aussi loin l'application du procédé, et, dans une de ses premières pièces, *Lui*, il s'était efforcé seulement de nous donner une bonne tranche de vie.

Prenez ce sujet-ci : Une fille rentre chez elle avec un amant de rencontre, un inconnu qu'elle a raccolé au carrefour voisin et qu'elle a décidé à l'accompagner. Cet homme tire soudain de sa poche des bijoux, des bagues, un collier de perles, et les montre plaisamment à cette femme qui reconnaît avec terreur les parures dérobées sur le corps d'une demi-mondaine assassinée la veille. Le criminel dont tous les journaux parlent et qu'on recherche partout, c'est *lui* ! Affolée, cette femme envoie quelqu'un qué-

rir les agents, cependant qu'elle demeure pendant quelques minutes — siècles d'angoisse — seule à seule, face à face avec l'homme.

Est-ce le compte rendu d'une pièce que vous venez de lire ou celui d'un fait divers ? Les deux choses sont si exactement semblables qu'il n'est plus possible de distinguer le théâtre de la vie.

Mais alors, dira-t-on, cette formule dramatique est tout à fait supérieure puisqu'elle donne à ce point l'image de ce qui est réellement. Et que peuvent critiquer les spectateurs puisqu'on leur fournit l'émotion même qu'ils recherchaient avec tant d'âpreté !...

Sans doute l'image est exacte et l'impression ressentie est profonde. Mais précisément, par ses qualités mêmes, le fait divers est la négation de tout théâtre.

L'art dramatique n'a pas, en effet, pour but de nous donner un « calque » exact de la réalité, mais de donner un sens à celle-ci afin de nous la rendre intelligible. Que diriez-vous d'un auteur dramatique qui, semblable au Diable Boiteux, nous promènerait de maison en maison, faisant brusquement apparaître à nos yeux surpris des intérieurs, nous mêlant soudain à la conversation de personnes que nous n'avons jamais vues, dont nous ne connaissons ni la vie, ni le caractère, ni les illusions, ni les espérances ? Cette conversation serait pour nous à peu près inintelligible, et, à supposer même que nous la puissions

comprendre, quel intérêt pourrions-nous accorder à ces personnages sur lesquels nous sommes si peu renseignés ? Voyez plutôt la pièce d'Oscar Méténier ou encore celle de André de Lorde et Charles Foley intitulée *Au Téléphone*. La psychologie des protagonistes qui s'agitent dans ces œuvres ne saurait être pour nous d'aucun profit ni d'aucun intérêt. Aussi les auteurs ne s'en sont-ils pas souciés, avec raison. Nous savons que nous ne venons point pour étudier un caractère, observer un sentiment ou contempler une passion, mais pour voir un acte déterminé destiné à nous causer un brusque et invincible sursaut de terreur. D'où l'inutilité absolue de tout apprêt psychologique, d'où la nécessité même de n'en point mettre si l'on veut conserver à cette apparition toute sa force dans la brièveté.

Une pièce de théâtre, au contraire, — et, vraiment, on l'oublie trop et il est presque ridicule d'énoncer des choses si connues, — est une œuvre d'art, c'est-à-dire qu'entre autres caractères elle doit présenter cette apparence de quelque chose de terminé, d'achevé, quelque chose qui a un commencement, un milieu et une fin. Or, si nous copions la vie, comment pourrons-nous conserver à notre œuvre cette qualité ? La vie n'a ni commencement, ni fin : c'est un enchaînement indéfini de causes et d'effets. Rien ne commence à un moment précis pour se terminer à un moment précis. En un mot, il y a une ébauche d'ac-

tions successives, il n'y a pas une action délimitée, précise. La vie n'est pas le théâtre, ou plutôt, le théâtre ne peut être la vie qu'à la condition de la modifier, de la transformer, de la faire rentrer dans un certain cadre. Ce n'est pas la vie elle-même que doit nous présenter le théâtre, mais bien l'illusion de la vie, et cette illusion ne s'obtient qu'avec le concours de l'art. Dans une pièce comme dans un tableau, ce n'est pas la réalité que nous cherchons, c'est l'interprétation de la réalité, c'est la vie vue à travers un tempérament.

La convention règne donc en maîtresse sur la scène. Cette convention est indispensable, absolue, au même titre qu'il est indispensable que les pistolets ne soient pas chargés à balle. Et puisqu'il est nécessaire que la convention existe, il y a certainement une plus grande difficulté, et, par suite un plus grand mérite à créer une belle œuvre de vérité et de vie, malgré cette convention, que de donner une sensation forte en copiant tout bêtement et tout platement la réalité. Vous dites que vous nous avez fait tressaillir en nous montrant le corps pantelant de cet homme qu'on vient d'assassiner. Le beau mérite, en vérité ! Que demain nous vous présentions les phases d'une opération chirurgicale atroce, et les personnes nerveuses que la vue du sang fait pâmer subiront de bien autres sensations. Vous dites que vous nous avez représenté une image exacte, totale, de la vie, « une tranche de vie ». C'est

bien possible, mais vous ne nous avez représenté en rien une tranche de *vie théâtrale*. Vous avez fait œuvre de photographe et non d'artiste, vous avez fait œuvre de copiste et non de créateur. Ce qui est faux, ce n'est pas votre pièce en elle-même, c'est votre esthétique, ou, plus exactement, votre manque d'esthétique. Autrement l'assassin serait un plus grand artiste que vous.

Ainsi vous avez cru qu'en donnant une reproduction aussi exacte de la vérité totale, vous feriez un théâtre vivant, et vous n'avez créé que le plus artificiel des théâtres. Cet objectif que vous avez de nous donner une minute d'émotion extrême, de ramasser la vie en une courte et instantanée sensation, est le plus faux et le plus ridicule des objectifs. Dans vingt ans d'ici, la pièce fait divers sera une de celles qui auront le plus vieilli. Elle apparaîtra comme le caprice d'un public blasé qui s'imaginait renforcer la durée de son émotion en la réduisant à une sensation presque physique, et, au contraire, ne parvenait ainsi qu'à l'annihiler. Elle apparaîtra surtout comme l'expression la plus curieuse et la plus totale des théories réalistes qui n'ont jamais trouvé meilleure façon de s'employer. Elle apparaîtra enfin comme une sorte d'utopie grossière, mais qui aura eu cet heureux effet de mieux nous faire concevoir et de préciser plus sûrement en nous les véritables règles de l'art théâtral.

LA FOULE AU THÉATRE

C'est une des questions théâtrales les plus discutées, une de celles qui se sont posées à l'origine de l'art dramatique, qui ont été résolues de façons très diverses suivant les esthétiques et les écoles, et qui a été dernièrement remise en lumière à propos de deux œuvres : *La Vie Publique* d'Émile Fabre, au Théâtre-Antoine, et le *Jules César* de Shakespeare, à l'Odéon.

A vrai dire, *La Vie Publique* nous était déjà connue et si nous avons applaudi à nouveau les merveilleux effets d'une science des foules qu'Emile Fabre possède admirablement, nous nous souvenons aussi qu'il y avait là seulement de superbes promesses et que, depuis cette époque, l'auteur nous avait donné dans les *Ventres dorés* un autre exemple de multitude au théâtre, de facture peut-être pas plus puissante, mais plus curieuse et plus nouvelle encore.

Au contraire, l'émouvante et grandiose façon dont Antoine a monté *Jules César*, la maîtrise de la mise en scène dont il y a fait preuve, l'entente

avec laquelle il a réglé les moindres mouvements de cette foule à laquelle il a donné nne véritable *personnalité*, avec ses cris, avec ses colères, avec ses joies, avec son désespoir, avec sa vie propre enfin fut pour nous un spectacle absolument neuf et suggestif au plus haut point. L'acte du Forum, par exemple, a été une véritable révélation pour toute une partie du public. On a senti à cette minute précise toute l'intensité d'émotion qui pouvait naître d'une foule théâtrale dont les effets n'étaient pas systématiquement réglés à l'avance, à qui on laissait une sorte d'initiative dans les mouvements ou dans certaines exclamations. Et il est bien vrai aussi que nulle pièce ne se prêtait mieux que le drame de Shakespeare à l'étude et à la glorification de cette foule qui, ici, règne vraiment en maîtresse, faisant et défaisant tour à tour les destinées de chacun, acclamant les meurtriers de César puis les poursuivant avec une haine aussi farouche. C'est elle la véritable dispensatrice des honneurs et de la vie, et l'on comprend le soin avec lequel les protagonistes s'évertuent à lui parler, à la séduire, à la cajoler, et c'est toute l'histoire, variée, pittoresque, émouvante des gouvernements populaires et des démagogies résumées en une aventure saisissante et grandiose, celle de l'assassinat de Jules César.

Ce spectacle de la foule acteur de premier plan nous a remis en mémoire une querelle, ou plutôt une discussion courtoise, mais assez vive, qui

s'était produite jadis entre Francisque Sarcey et celui qui n'était encore que le directeur du Théâtre-Libre, toujours à propos de cette éternelle question de la foule au théâtre.

Antoine, qui, à ce moment, c'est-à-dire vers 1888, villégiaturait à Bruxelles, avait vu jouer dans la capitale de la Belgique la troupe allemande des Meininger et il était revenu enthousiasmé de la science de la mise en scène et surtout des multitudes qu'il avait vues évoluer sur les planches dans des pièces à grand spectacle. Et, dans sa joie exubérante, il avait écrit au feuilletoniste du *Temps* une lettre fougueuse dans laquelle il exposait et expliquait son enthousiasme :

« Je suis, disait-il, depuis que je vais au théâtre, embêté de ce que nous faisons avec nos figurants. Si j'en excepte, en effet, la *Haine* et le cirque de *Théodora,* je n'ai jamais rien vu qui m'ait donné la sensation de la multitude... Eh bien! je l'ai vu chez les Meininger. »

Et tout de suite il en cherche la raison secrète :

« Savez-vous d'où vient la différence ? C'est que leur figuration n'est pas comme la nôtre composée d'éléments ramassés au hasard, d'ouvriers embauchés pour les répétitions générales, mal habillés et peu exercés à porter des costumes bizarres ou gênants, surtout lorsqu'ils sont exacts. L'*immobilité* est recommandée presque toujours au personnel de nos théâtres, tandis que là-bas, les comparses des Meininger doivent jouer et

mimer leur personnage. N'entendez pas par là qu'ils forcent la note et que l'attention est détournée des protagonistes ; non, le tableau reste complet, et, de quelque côté que se porte le regard, il s'accroche toujours à un détail dans la situation ou le caractère. C'est d'une puissance incomparable à certains instants. »

Et M. Antoine, après avoir discuté très longuement ces questions de mise en scène et d'évolution des foules, concluait :

« Pourquoi ces choses neuves, logiques et pas du tout coûteuses ne viendraient-elles pas remplacer ces insupportables conventions que tout le monde subit chez nous sans savoir pourquoi? »

A cette lettre curieuse, pleine d'aperçus nouveaux, Francisque Sarcey joignait dans son feuilleton suivant des extraits d'une missive non moins originale que lui adressait un des plus fervents habitués de la Comédie-Française, M. Stany-Oppenheim, qui prenait nettement parti pour Antoine et ajoutait de nouveaux arguments en faveur de la thèse soutenue par le directeur du Théâtre-Libre.

« Je vous avoue, disait-il entre autres, que l'attitude de nos figurants, qui rappelle celle de domestiques assistant au dîner de leur maître et dans laquelle M. Antoine reconnaît spirituellement une muette déférence pour MM. les sociétaires, me choque au suprême degré.

Tenez..., il y a dans *Œdipe roi*, au dernier

acte, trois guerriers placés à droite, la lance au poing. Quand Œdipe paraît, les yeux ensanglantés, et qu'il descend en trébuchant les marches du palais, alors que moi, spectateur, je suis en proie à la plus vive émotion, alors même que les figurants de gauche reculent uniformément, marquant une horreur régulière, mes trois gaillards restent immobiles au port d'armes, comme si le roi venait prendre le frais. »

En présence de ces arguments et de ces exemples, que faisait Francisque Sarcey ? Ce serait mal le connaître que de le croire enthousiasmé par les observations originales d'Antoine au point de les faire siennes et de les défendre à son tour. Son sens particulier du théâtre et sa logique l'incitaient également à repousser sans discussion des idées qui pouvaient lui être très étrangères, mais dont il soupçonnait à coup sûr la valeur et l'importance. Aussi s'en tire-t-il par une distinction qu'il imagine probablement fort subtile. Il repousse la thèse de M. Oppenheim sans toutefois repousser *en principe* les idées nouvelles que le directeur du Théâtre-Libre voulait appliquer à la scène :

« M. Oppenheim est furieux contre ces trois soldats qui demeurent immobiles et indifférents au port d'armes, tandis qu'Œdipe s'avance les yeux en sang. Mais ils ont cent fois raison !... Ils n'existent pas, ils ne doivent pas exister pour le spectateur. On les a mis là pour qu'au lever du

rideau ils complétassent une belle décoration qui en charmant les yeux, mît l'imagination en branle et la transportât dans le pays et dans l'époque où l'action va se passer. Notez qu'on aurait pu les supprimer ; que, si la pièce se joue en province, sur des théâtres étroits et mal pourvus de figurants, on les retranchera, sans que l'œuvre de Sophocle y perde rien... Les trois soldats de droite, dont parle M. Oppenheim, font à la Comédie-Française ce qu'ils ont à faire, car ils ne font rien du tout. Ils n'ont d'autre besogne que d'être décoratifs.

« A gauche... Ah ! c'est une autre affaire, à gauche. Pourquoi les figurants reculent-ils en donnant des marques de douleur ? Est-ce que c'est pour que je voie comme ils expriment bien ce sentiment ? C'est tout simplement pour qu'ils me préviennent que je vais voir Œdipe dans un état très pitoyable. Ils sont sur le devant de la scène, à gauche ; ils l'aperçoivent qui vient du fond de son palais, les yeux en sang. Ils se reculent, effrayés, émus, non pas pour me donner un spectacle, mais pour reporter mes yeux sur celui qui détermine ce mouvement chez eux et qui est la figure principale.

« Une fois Œdipe là, ils peuvent faire à peu près tout ce qu'ils veulent. Ça m'est indifférent à un point que je ne saurais dire...

« M. Oppenheim raille agréablement les figurants de la Comédie-Française qui reculent unifor-

mément, marquant une horreur régulière. Mais ce sont eux qui ont raison contre lui... Oui, c'est une horreur uniforme qu'ils doivent exprimer, l'horreur de la foule, une horreur de courte durée, car ce n'est pas à eux que je m'intéresse, une horreur qui est surbordonnée à quelque chose de plus essentiel dans le drame, à l'entrée d'Œdipe. Aussitôt qu'il est là, aussitôt que je le vois descendre, tâtonnant et trébuchant, les marches du palais, ce personnage multiple, qui a fait son office, ne compte plus pour moi. Il m'a forcé de regarder vers la gauche... il n'existe plus, c'est Œdipe seul qui a la parole. C'est Œdipe seul que j'écoute, et la foule n'avait d'autre devoir à remplir que de me disposer à mieux l'écouter. »

Ainsi on le voit d'après cette longue citation du curieux article de Sarcey, le critique du *Temps* finissait par prendre position contre le directeur du Théâtre-Libre et contre M. Stany-Oppenheim dans la compréhension du rôle des foules au théâtre. Avec quelque logique, il prétendait juger de cet emploi des foules non du point de vue de notre esthétique du jour, mais au point de vue de l'esthétique de l'auteur de la pièce. Il se rappelait ainsi et il rappelait aux autres que la fonction du directeur comme celle de l'acteur ne doit jamais consister en une interprétation personnelle d'un rôle ou d'une œuvre, mais en l'interprétation exacte de la pensée réelle de l'auteur. Lorsqu'on parle sur la scène et que l'on tente d'exprimer la pensée d'un

autre, — œuvre si considérable et si difficultueuse, lorsqu'on y réfléchit! — il convient, d'abord, de se demander ce que cet autre a voulu exprimer, quel sentiment, quelle idée il a prétendu incarner en un acteur, quel but réel il a poursuivi. Et, dans cette recherche parfois longue et périlleuse lorsqu'il s'agit d'un auteur vivant à une époque reculée qui nous est aujourd'hui tout à fait étrangère, il convient aussi et surtout de faire résolument abstraction de toutes nos idées personnelles, de tous nos dons, de tout notre tempérament pour se glisser dans l'esprit de l'auteur, pour vivre en lui, afin de l'exprimer tout entier et de n'exprimer que lui.

C'est ce respect sincère et digne de louanges de la pensée d'autrui qui a conduit Francisque Sarcey à repousser les interprétations fantaisistes d'un théâtre classique qui n'avait jamais songé à représenter sur la scène une foule vivante et agissante, mais l'avait figée en quelque sorte dans ce symbole du « chœur » destiné à attirer l'attention du public sur tel ou tel personnage, mais ne participant pas à l'action directement, n'étant pas partie agissante dans le concert général. Et c'est encore ce respect sincère de la pensée des autres et cette logique dont il aimait à se targuer qui l'eût contraint à accepter l'esthétique des auteurs modernes et la façon dont, aujourd'hui, nous comprenons le rôle des foules au théâtre. Il eût été amené à cette conception nouvelle, après avoir beaucoup récri-

miné contre elle, probablement, car il y aurait découvert un état d'âme tout à fait neuf et une source d'émotions des plus riches et des plus précieuses pour le théâtre de l'avenir.

*

Pour se rendre compte avec quelque précision de cette différence d'idées qui sépare notre concept moderne de la foule au théâtre du concept du théâtre antique ou du théâtre classique, il faut examiner la façon dont l'antiquité ainsi que le XVII[e] et le XVIII[e] siècle avaient compris et interprété les mouvements de foule qu'ils avaient eu l'intention d'esquisser sur la scène.

L'antiquité, nous l'avons dit, avait à la fois singulièrement rapetissé et singulièrement amplifié le rôle de la foule au théâtre. Elle l'avait amplifié en ce sens que, par l'institution du chœur lui-même, elle avait établi dans chaque œuvre dramatique un représentant, un symbole de cette multitude, qui assistait au développement du drame, se contentant de marquer les coups en quelque sorte, d'exprimer par ses exclamations de joie ou de terreur l'intérêt profond que ce drame excitait en elle. C'est un peu souvent la représentation réduite du public lui-même qui, transportée au milieu des acteurs, assiste de tout près à leurs évolutions, s'intéresse à leur sort, dispute de leur destinée.

Mais si cet hommage rendu à l'opinion publi-

que fait intervenir ainsi le symbole d'une multitude dans chaque œuvre, avouons aussi et qu'il sert bien souvent à l'auteur de ficelle dramatique pour exposer la pièce ou en précipiter le dénouement et qu'il n'est en rien comparable à ce que nous appelons aujourd'hui la Foule au théâtre. Ce chœur posté à « l'avant-scène » dirions-nous, qui guette les entrées et les sorties, qui interprète le visage des acteurs, qui glisse une explication pour la salle, qui commente une douleur ou une joie, qui interroge même les protagonistes pour leur faire dire ce qu'il faut que le public connaisse, ce confident éternel et éternellement bavard, quand bien même il participe parfois plus directement à l'action comme dans certains drames d'Eschyle ou d'Euripide, ne revêt jamais le caractère d'un être à part, ayant une personnalité propre, ayant des joies et des colères, poursuivant un but, accomplissant une besogne déterminée, comme nous apparaît la Foule moderne. Et n'est-il pas étrange, disons-le en passant, que ce sentiment de la multitude, personne vivante et agissante, fasse si complètement défaut à l'esprit du théâtre antique, alors que, dans ces républiques grecques ou romaines, cette même foule s'était si promptement proclamée maîtresse absolue du pouvoir politique ? On s'explique fort bien que notre théâtre du XVIIe et du XVIIIe siècle ait négligé cette représentation de la Foule sur la scène dans le grand effort d'individualisme qui l'emportait et surtout dans l'im-

possibilité où il se trouvait d'observer directement autour de lui des manifestations de cette Foule, mais l'antiquité qui l'avait chaque jour sous les yeux se disputant à l'agora ou au forum aurait pu acquérir l'intuition de cette psychologie des masses que nous commençons seulement d'entrevoir ! Quels drames surhumains, quels prodiges d'héroïsme, les Eschyle ou les Sophocle ne lui eussent-ils pas fait accomplir s'ils avaient appliqué à l'étude de ces multitudes frémissantes le sens de l'observation et de la beauté dont ils firent preuve dans l'étude des individus ! Et quels spectacles plus tragiques furent jamais offerts à l'attention d'un auteur dramatique que ceux de ces foules tempétueuses et acharnées à vivre ou à mourir qui s'exprimaient alors !...

Quoi qu'il en soit et quelques regrets que nous puissions éprouver de ne pas rencontrer d'image dramatique de la Foule dans le théâtre antique, il nous faut observer que la scène française du XVII[e] et du XVIII[e] siècle nous en présente encore moins. Le théâtre classique est, avant tout, l'étude des grandes passions qui bouleversent les individualités. Il aboutit à la pièce d'analyse ou à la pièce de caractère. Il fait abstraction complète de l'étude des mœurs et perd par là la seule occasion qu'il eût pu rencontrer d'observer ou de décrire des collectivités.

Il faut arriver au romantisme, c'est-à-dire précisément à la recherche forcenée du pittoresque,

à la reconstitution des milieux du passé, pour apercevoir, sinon une étude de la multitude, tout au moins une silhouette amusante découpée parfois au lointain, comme fond au premier plan. Le *Cromwell* de Victor Hugo, une scène de *Hernani*, une autre de *Lucrèce Borgia*, beaucoup d'épisodes du théâtre de Dumas père, sont des essais, — encore bien timides et bien incertains — d'études de Foules. Mais, là comme dans tous les détails de l'art dramatique, le romantisme ne faussait-il pas toutes les espérances qu'on avait mises sur lui ! Et quelle occasion plus propice que celle d'évoquer les grouillantes et pittoresques foules du Moyen Age, les sombres foules de la Chevalerie, les étincelants tumultes de la Renaissance ! Quel prétexte admirable à la mise en scène, à la fantaisie, à la truculence et à la poésie romantiques ! Et quel étonnement sera pour les générations à venir ce théâtre de l'époque des *Orientales* et des *Méditations*, si froid, si naïvement compliqué, si puéril et si décevant !...

Le romantisme ayant sombré définitivement dans le mélodrame de 1850, la Foule était encore écartée de la scène pour une vingtaine d'années. Le théâtre d'Augier et celui de Dumas fils ne comportent ni conception ni étude de la Foule. Ce sont des scènes d'intérieur et de famille, des crises d'âme ou des études de mœurs qui sont observées loin de tout bruit humain.

Le mélodrame seul qui, plus tard, devient le

« drame » tout court, par opposition avec la « comédie dramatique » du Gymnase ou des Français, continue de montrer de loin en loin quelques foules. Mais il faut arriver à Victorien Sardou pour rencontrer des pièces d'une valeur scénique véritable où soient observés et dessinés d'amusants tumultes, de rapides et impressionnantes cohues. L'auteur de *Théodora* était trop bien l'homme de la vie, de l'action frénétique et continue, pour faire fi d'aussi importants éléments d'une action bruyante et souvent tempétueuse. D'autre part, le goût très vif de la mise en scène qu'il a toujours témoigné, la science dont il a fait preuve dans ses pièces évocatrices du passé, l'incitaient à imaginer des actions dramatiques profondes et violentes éclatant dans le délire joyeux ou dans l'abattement de tout un peuple. Ce qu'il veut créer, ce sont avant tout des tableaux, et il met à les peindre un souci de la vérité historique, une connaissance du costume, une habileté du groupement qui en font le premier et le plus prestigieux des metteurs en scène. Est-il besoin de citer *Théodora*, *Robespierre*, *Thermidor*, *Patrie*, *Rabagas*, *La Haine*, vingt pièces historiques ou quasi historiques qui évoquent toute une ville, toute une contrée, toute une société, toute une époque? Jamais, depuis Alexandre Dumas père, on n'avait ressuscité l'histoire avec plus de vie et plus d'intérêt. Jamais on n'avait assisté à un défilé plus chatoyant, plus extraordinaire, plus

extravagant de costumes rutilants. Jamais surtout on n'avait mis en scène foules plus bruyantes et plus nombreuses.

A vrai dire, ces foules, qui circulent souvent, cependant, d'un bout à l'autre de la pièce, ne sont pas encore les foules conscientes, *personnelles* que nous montreront Emile Fabre, dans la *Vie publique* et les *Ventres dorés*, Henri Lavedan et Lenôtre dans *Varennes*, Paul Hervieu dans *Théroigne de Méricourt*. Elles ne participent pas encore directement à l'action, comme un personnage. Elles constituent seulement, par leur présence agitée, le fond du tableau, elles sont une sorte de décor vivant qui s'ajoute au décor de toile peinte qui les entoure de tous côtés. En un mot, elles n'agissent pas, mais elles créent l'atmosphère dans laquelle on s'agite.

On aperçoit dès lors toute la différence fondamentale de cette conception de la foule au théâtre avec celle du chœur dans le théâtre antique et on aperçoit aussi la façon dont l'une et l'autre doivent être traduites par les interprètes. Francisque Sarcey a raison de dire que la foule dans la tragédie grecque et même dans la tragédie française classique, si l'on s'avisait de la représenter dans une pièce de Corneille ou de Racine, doit être entièrement annihilée par la présence des protagonistes. Car jamais elle n'a été conçue autrement que comme une façon d'appeler l'attention du public sur les interprètes, rôle que

remplissait entièrement et pleinement le chœur antique. Que si donc on veut ajouter à la vérité ou au pittoresque de la mise en scène en faisant évoluer aux côtés d'Œdipe une multitude, il faudra se garder soigneusement de lui faire exprimer la moindre émotion ou le moindre sentiment dès que l'un des acteurs principaux entre en scène. Comme le dit Sarcey : « C'est Œdipe seul qui a « la parole. C'est Œdipe seul que j'écoute, et la « foule n'avait d'autre devoir à remplir que de « me disposer à mieux l'écouter. »

Vous concevez, naturellement, que l'interprétation d'un drame de Sardou sera, d'après ce que nous en avons dit, entièrement différente. Lorsque, par exemple, dans *Rabagas*, la foule crie, hurle et siffle sous la fenêtre de l'ancien tribun devenu aux yeux du peuple une manière de dictateur, cette foule invisible mais bruyante, si elle n'agit pas immédiatement dans le drame, en ce sens que nous connaissons la situation et que nous pourrions, au besoin, nous passer d'entendre ces injures et ces coups de sifflet, ajoute cependant une note singulièrement caractéristique à l'atmosphère morale dans laquelle vivait déjà Rabagas entouré des siens. Elle devient un adjuvant précieux à la compréhension du drame, une vision immédiate pour nous, qui va amplifier l'impression que nous allons ressentir lorsque nous entendrons Rabagas, excédé et furieux, commander à ses soldats : « Trois sommations. Puis, ou-

« vrez les grilles, et une charge là-dedans, à fond « de train. » C'est uniquement pour amplifier cette impression, pour arriver à ce résultat que Sardou nous a fait entendre ces sifflets et ces cris. C'est pour lui, — comme tant d'autres choses, hélas ! — un moyen de théâtre et rien de plus. Et si l'on veut bien y regarder de près, on apercevra que toutes les foules qu'il a fait évoluer sur la scène ne sont rien d'autre. Parfois encore, elles demeurent invisibles comme les chœurs de *Théodora* qui chantent, dans la coulisse, la chanson blasphématoire contre l'impératrice ; souvent, au contraire, elles apparaissent sur les planches comme dans *Patrie*, comme dans la *Haine*, comme dans *Robespierre*. Jamais elles n'ont un rôle direct égal à celui d'un acteur. Toujours elles sont, en quelque sorte, en marge de l'action du drame dont elles amplifient l'horreur, mais dont elles n'arrêtent jamais la marche ni ne précipitent le dénouement.

La Foule-moyen dramatique, la Foule-pittoresque, la Foule-décor, la Foule créant l'atmosphère morale, voilà donc bien la conception exacte de Sardou lorsqu'il met sur la scène une multitude quelconque. C'est encore et toujours par le pittoresque qu'il a été séduit et c'est en s'inspirant de cette idée que l'on interprétera véritablement sa pensée. C'est dire qu'on ne donnera pas plus d'importance à cette multitude qu'il ne convient d'en donner au décor, à la « reconstitution

historique ». Cependant le langage des acteurs du premier plan devra déjà tenir compte de la présence de cette foule qui ne s'annihilera pas entièrement devant eux comme dans la tragédie classique, mais les aidera de sa présence, soulignera leurs effets, avivera leur joie ou leur douleur, sera vraiment présente, sera toujours agissante.

*

Il faut l'avouer, cette seconde manière de concevoir le rôle de la foule au théâtre, si elle a été employée avec succès dans des pièces retentissantes, comme, du reste, la plupart de celles de Sardou, n'aura eu, en réalité, qu'une durée très éphémère. Elle était un moyen de théâtre, et, comme telle, destinée à disparaître le jour où les auteurs dramatiques auraient le souci d'être à la fois plus fidèles à la vérité et plus simples. D'autre part, la psychologie moderne mettait de plus en plus en lumière le caractère véritable des foules, s'ingéniant à étudier leur personnalité vraie, à en définir les traits, à en sonder l'âme. Car, ainsi que le dit fort justement M. René Doumic, dans l'article qu'il a consacré au Roman collectif, « un « groupe — foule ou public, assemblée ou corps « constitué, province ou nation, — a une âme qui « n'est pas la somme de toutes les âmes qui la « composent, mais qui en est plutôt la résultante.

« Cette âme a ses vertus et ses défauts, ses géné-
« rosités et ses cruautés ; elle a ses moments
« d'élan sublime et d'enthousiasme, comme ses
« périodes de lassitude, de malaise et de folie.
« Elle a ses lois de formation et de développement,
« étant déterminée, elle aussi, par le moment et
« par le milieu. Elle subit la double pression des
« influences ambiantes et des influences antérieu-
« res... Il y a ainsi une psychologie de la France
« révolutionnaire, impériale, monarchique, répu-
« blicaine. La France est une personne qui a son
« génie, sa sensibilité, ses façons d'agir et qu'on
« peut donc mettre en scène comme un person-
« nage de drame, décrire et analyser comme un
« personnage de roman. Il y a une psychologie de
« l'Armée, il y en a une du Parlement. »

Ces progrès de la psychologie collective devaient avoir leur répercussion au théâtre. Ou, du moins, les auteurs dramatiques devaient, lorsqu'ils ont une foule à faire évoluer, se souvenir, consciemment ou non, de ce qu'ils avaient lu à ce sujet et appliquer à leurs conceptions les principes qu'ils avaient vu établir. Ils devaient, tout d'abord, réserver à la foule la large place à laquelle elle a droit dans les pièces historiques où elle joue, de fait, le rôle principal, ou dans certaines pièces modernes où elle joue un rôle très important. Ils devaient surtout lui enlever son caractère de décor pittoresque, de « fond de tableau » pour lui donner une vie véritable, indépendante de

celle des protagonistes qui s'agitent à côté d'elle, s'opposant à eux s'il le faut, ayant enfin une existence réelle.

Cette existence propre de la foule, elle a été quelque peu devinée par l'école naturaliste qui, de par ses tendances et son esthétique, inclinait vers les spectacles populaires, s'exerçait dès ses premiers pas à décrire des multitudes. Le tempérament même d'Emile Zola le poussait à la compréhension des grandes assemblées d'individus, à la peinture des fresques d'une époque tout entière. En sorte que, pendant les quelque vingt ans où triompha le naturalisme dans la littérature, l'esprit public fut porté à considérer la foule comme un sujet très palpitant de pièce ou de roman. Des livres comme *Germinal*, puis, plus tard, comme la *Débâcle*, influencèrent profondément, ne l'oublions pas, l'esprit de toute une génération, et, ainsi, l'esprit des futurs auteurs dramatiques qui se trouvèrent tout préparés à une conception nouvelle de la Foule. Cependant, malgré les louables efforts de l'auteur de l'*Assommoir*, les théories naturalistes ne purent être portées à la scène avec succès et il faut arriver aux noms d'Émile Fabre et de Romain Rolland pour rencontrer les premiers auteurs dramatiques qui, en essayant de représenter une multitude sur la scène, le font avec une conception absolument opposée à la conception du théâtre antérieur.

Etudiez, à ce point de vue, *Le 14 Juillet*, de

Romain Rolland, *La Vie publique* ou *Les Ventres dorés*, d'Émile Fabre, et vous comprendrez ce qu'est véritablement une foule au théâtre et comme il est possible de la faire évoluer et quels effets dramatiques elle est susceptible de nous fournir.

Le 14 Juillet est proprement le jour et le triomphe de la foule de Paris. C'est elle-même qui, spontanément, en quelque sorte, se lève et devient acteur de premier plan. C'est à elle que revient l'honneur et le grand rôle de cette journée. Voilà ce que Romain Rolland a parfaitement compris et ce que nous saisissons dès le premier acte, dans cette vision grouillante d'un Palais-Royal enfiévré, nerveux et trépidant. C'est à peine si les meneurs ont une part dans l'action suprême de la foule en lui indiquant le but vers lequel se diriger, en lui montrant l'acte qu'il faut accomplir. En réalité, eux-mêmes ne sont rien autre qu'une émanation directe de cette foule, que des personnages plus représentatifs dans lesquels elle s'incarne et se reconnaît. C'est en ce sens que Romain Rolland a marqué l'empreinte qu'elle leur imposait, c'est ainsi qu'il a pu vraiment nous donner l'idée d'une foule et de ses chefs, c'est-à-dire de la Foule même consciente et inconsciente.

Il est, du reste, étonnant que l'on ait attendu aussi longtemps, depuis qu'on essaie de porter la Révolution au théâtre, pour s'apercevoir de cette grande vérité et comprendre à qui revenait le

rôle suprême dans ces manifestations spontanées et formidables de tout un peuple. Et combien ce rôle compris ainsi est plus beau et quels effets dramatiques plus puissants on peut tirer de cette foule qui a une véritable action, qui apporte la vie et le mouvement sur les planches au lieu de demeurer figée dans deux ou trois attitudes conventionnelles, toujours en marge de la pièce.

Il n'est pas, du reste, que les sujets politiques où se peuvent développer des masses théâtrales et l'on a vu précisément, il y a deux années, à quels effets de dramatisme intense avait pu aboutir Emile Fabre dans les *Ventres Dorés*. On se souvient du troisième acte si remuant, si vivant, si trépidant, où les actionnaires affolés par la baisse des valeurs de la Nouvelle Afrique, épouvantés par les bruits de mort du président répandus dans les journaux, accourant,et, balayant tout sur leur passage, font irruption dans les bureaux de la société. Foule pittoresque où se coudoient des représentants de toutes les classes de la société, depuis le paysan et la petite rentière jusqu'au curé, au bourgeois et au gros commerçant, foule extravagante, emportée par l'appréhension de la catastrophe, foule démontée, enragée contre ceux qui causent la perte de sa fortune. Foule nerveuse, irritable, sujette à tous les caprices et à toutes les sautes d'humeur cependant, qu'une parole dite à propos,une nouvelle répandue habilement, ou même moins, un mot, un signe, peut

bouleverser de fond en comble par un véritable retournement très théâtral, mais qui n'est pas de la fantaisie et s'observe très souvent, en effet, dans la réalité.

Cette foule-là n'est plus la masse chorale indépendante de l'action du théâtre antique, ni même la foule-décor de Victorien Sardou, elle constitue vraiment dans cette fin du troisième acte le personnage principal, celui qui s'oppose aux administrateurs de la Société et qui est symbolisé là par quelques-uns de ses représentants les plus habituels. Le curé qui geint sur l'or de ses ouailles, le vieillard qui se lamente sur sa fortune engloutie, le commerçant qu'affole l'idée de l'échéance proche, la vieille fille qui voit ses économies disparues, toutes ces misères et tous ces désespoirs animant les protagonistes constituent dans leur ensemble un des plus merveilleux et des plus véridiques tableaux que l'on ait jamais portés au théâtre. C'est la vérité tout entière photographiée et cinématographiée. Et l'adresse avec laquelle le revirement s'effectue dans l'âme de cette foule qui doute de son malheur, puis qui se reprend à espérer, puis qui crie sa joie, puis qui acclame ceux qu'elle voulait lapider, puis qui, dans un dernier élan se précipite, à son tour, pour acheter et acheter encore ces valeurs qu'elle traitait à l'instant de chiffons de papier, — cette adresse incroyable nous vaut une ironique et saisissante étude de l'âme même de la foule. Emile

Fabre effectue là une opération directe d'analyse psychologique, et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, de l'originalité même de la chose ou du talent avec lequel elle a été exécutée.

L'auteur des *Ventres dorés* s'était déjà essayé, du reste, avec beaucoup de brio, dans le quatrième acte de la *Vie Publique*, à nous rendre les remous et les agitations sans nombre dont frémit une multitude théâtrale. Cette fois, ce n'était pas l'argent, c'était la politique qui animait ces faces congestionnées, ces yeux avides, ces mains crispées autour des urnes et des listes électorales, ces gestes saccadés, toute cette allure de déments que revêt aussitôt un être humain aux prises avec les intérêts et les passions d'une collectivité. La foule alors n'était pas partie agissante du drame comme elle le sera dans les *Ventres dorés* où elle s'introduit à la façon d'un personnage, où elle parle, où elle crie, où elle remue, où elle joue un rôle actif. Ici, au contraire, dans la *Vie publique,* c'est sur place, en quelque sorte, qu'on l'observe, elle n'est pas opposée à tel ou tel personnage, elle est le noyau même de la pièce et c'est au milieu d'elle que les protagonistes vont et viennent. Dès lors, son âme n'est plus exprimée par l'action, il faut la saisir et l'analyser en analysant quelques-unes de ses parties. Aussi Emile Fabre, dans ce quatrième acte, a-t-il montré surtout des conversations particulières, des petits groupes discutant, des apartés, des silhouettes tracées à

côté, en marge, procédant par petites touches qui, ajoutées les unes aux autres, constituent le tableau d'ensemble. Et lorsque ces groupes se fondent vraiment les uns dans les autres, que ces petites individualités se perdent dans la masse, alors ce n'est plus qu'un dialogue d'interjections, d'apostrophes, de phrases commencées, un brouhaha général qui lorsqu'il est parfaitement réglé, produit un effet d'originalité intense.

Ainsi l'auteur de l'*Argent* n'aura pas seulement été l'un des premiers à mettre et à faire évoluer sur la scène des foules véritables, il aura déjà tenté des essais de psychologie collective des plus passionnants. Et il l'a fait, nous venons de le voir, à deux reprises différentes, en atteignant son but par deux méthodes diverses qui n'ont presque rien de commun entre elles. C'est dire que ce filon dramatique qui est à peine exploité contient des richesses de pathétique et d'émotion presque insoupçonnables qui seront peu à peu mises au jour par les auteurs dramatiques futurs.

Nous avons cité les pièces d'Emile Fabre et de Romain Rolland parce qu'elles sont les plus caractéristiques à cet égard, mais il serait injuste de ne pas mentionner quelques autres essais de représentation des foules qui ont été portés sur un théâtre ces dernières années.

Et c'est d'abord un petit acte de Schnitzler, *Au Perroquet vert* qui fut joué chez Antoine et obtint un très vif succès de curiosité. C'est une page

émouvante qui se passe à la veille de la Révolution, dans laquelle nous sentons déjà gronder la fureur populaire et où nous assistons à l'une des premières manifestations de la populace en démence. Il y avait là quelques minutes d'un brouhaha savamment réglé, pendant lequel le cabaret du *Perroquet vert* était envahi par la rue forçant peu à peu les nobles à fuir, qui valaient par l'intensité de l'émotion de longs actes de mélodrame. Il y avait aussi, avec le pittoresque des costumes, le symbole même et la reconstitution de toute une époque qui ne sauraient se comparer à des pièces comme *Le 14 Juillet* de Romain Rolland, mais avaient bien leur prix.

Dans la même note, avec tout de même un effort littéraire d'art et autrement visible, il faut citer la *Théroigne de Méricourt* de Paul Hervieu. Foules ardentes et passionnées, farouches et exaspérées, multitudes enfiévrées par les paroles, par les idées et par les exemples ; leur silhouette, — si haute, cependant, — avait grandi encore, semble-t-il, sous la plume de l'auteur qui les avait vraiment peintes à fresque.

Elles présentaient ainsi un vivant contraste avec la foule, pittoresque au possible, mais plus calme, plus silencieuse, moins sauvage qui peuplait le dernier acte du *Varennes* de MM. Lavedan et G. Lenôtre. Cette foule-là jouait un rôle véritable et un rôle directement opposé à celui de l'acteur principal, de Louis XVI lui-même. Elle avait sa

personnalité propre qui était de n'être ni trop joyeuse ni trop apitoyée, elle manifestait son sentiment par ce silence expressif, plus effrayant que la plus effroyable clameur, qui accueillit le roi à son retour. Elle fut admirablement analysée et représentée dans cette pièce si curieuse de deux bibelotiers de l'histoire, qui reconstituèrent dans leurs moindres détails les faits de cette journée historique et tentèrent de donner à chacun sa valeur véritable. Et c'est ainsi qu'ils furent amenés à faire de la foule parisienne le principal protagoniste de leur dernier acte, — cette foule au milieu de laquelle un Sardou eût ourdi la plus noire intrigue et dont il eût fait seulement le décor par quoi encadrer ses personnages. MM. Lavedan et Lenôtre ont compris de toute autre façon l'histoire révolutionnaire, en faisant passer au premier plan la révolution elle-même symbolisée par le peuple. Heureuse et juste conception qui nous a valu un tableau vrai, émouvant et pittoresque. Enfin, tout récemment, M. Gémier, en remontant sur son théâtre le *Timon d'Athènes* d'Emile Fabre nous a donné un exemple admirable de foule antique, vraie et réaliste. Plus implacablement précis qu'Antoine lui-même, il a voulu la rendre et il l'a rendue dans tous ses détails pittoresques et *exacts*, poussant le scrupule jusqu'à dénuder presque entièrement certains figurants pour ajouter à cette fameuse « couleur locale » dont on se montre si friand depuis le romantisme. Ajoutons,

du reste, que cette foule joue le plus grand rôle dans la pièce d'Emile Fabre. Elle forme vraiment un personnage à part qui s'oppose au tyran lui-même, à Timon d'Athènes. Encore un coup, Emile Fabre est un de ceux qui auront fait preuve de plus de hardiesse et qui en auront été récompensés.

Est-il besoin d'insister maintenant sur cette nouvelle façon d'interpréter le rôle de la foule au théâtre et n'aperçoit-on pas, par les exemples que nous avons cités, l'évolution qui s'est accomplie peu à peu ?... Cette très lente mais incessante évolution qui se poursuit sans trêve depuis le théâtre antique jusqu'à nos jours tend de plus en plus à substituer dans certaines pièces la psychologie collective à la psychologie individuelle. Et cette transformation dramatique s'accomplit — et c'est ce qui la rend si considérable — parallèlement à la transformation sociale que nous pouvons observer sous nos yeux. L'importance de la foule dans les œuvres dramatiques croît au fur et à mesure que s'impose avec plus de force la démocratie. C'est l'éternel contre-coup du théâtre sur la société et de la société sur le théâtre. Chaque époque a ses préoccupations marquantes, ses « marottes » particulières et il est tout naturel que le spectateur, même lorsqu'il prétend se reposer en entrant dans une salle de spectacle, ys retrouve encore le reflet des dés irs et des idée qui l'assaillent le plus souvent.

C'est ainsi que les problèmes sociaux ayant pris chez nous et prenant, de jour en jour, une place de plus en plus grande et une acuité de plus en plus redoutable, nous retrouvons tout naturellement la scène envahie par les idées nouvelles ou l'exposé des problèmes nouveaux. Or, au milieu de ces problèmes, surgit toujours et en tout lieu pour nous, puisque nous sommes sous un régime démocratique, c'est-à-dire basé sur la puissance populaire, la personnalité multiple, incessante, trouble, farouche et terrible de la Foule dominatrice, de la Foule toute-puissante qui règle maintenant les destinées de tous et de chacun. Et plus ce régime démocratique s'affermit, plus elle se fait terrible, exigeante et souveraine. Elle envahit les cerveaux de tous les penseurs comme ceux de tous les artistes. Elle plie sous sa domination les savants comme les poètes, les peintres comme les hommes de théâtre. En philosophie, les psychologies collectives des foules diverses n'ont jamais été plus à l'ordre du jour ; en poésie, des artistes comme Verhaeren qui donnent le ton à toute une génération cessent de chanter les individus pour décrire les pays énormes, les villes puissantes, tentaculaires, les plèbes victorieuses. Dans le roman, c'est avec quelques exceptions, bien entendu, les études de mœurs qui retiennent le plus notre attention, parce que, dans cette forme d'art, l'auteur procède encore par masse, par traits généraux de tout un groupe. En sculpture et en pein-

ture, toute une école nouvelle s'efforce d'exprimer l'idée qui domine les êtres ou les foules, bien plus que la représentation exacte des individus. Enfin, au théâtre, nous venons de le voir, ce sont encore les multitudes que l'on tente d'exprimer malgré les difficultés très grosses qu'on rencontre dans cette forme d'art.

Cependant, ici même, un nouveau fait surgit qui va activer encore, si possible, cette prédominance de la Foule sur les tréteaux. Le théâtre populaire vers lequel tendent consciemment ou non un si grand nombre d'auteurs dramatiques ne pourra vivre et prospérer que s'il s'alimente de spectacles entièrement neufs, où ne seront plus exposés et débattus les intérêts de quelques-uns, mais les intérêts d'une cité, d'un groupement social, d'une nation tout entière. Les grands sujets de la légende et de l'histoire où l'on procède par étude des masses et des vastes assemblées humaines viendront, eux aussi, enrichir tout naturellement ce répertoire du théâtre populaire. A ce moment, la foule, c'est-à-dire le peuple aura pris une importance politique encore plus grande qu'aujourd'hui s'il est possible, et tout concourra ainsi à donner à ces représentations un éclat extraordinaire.

Dans ces vastes agglomérations venues pour écouter et applaudir d'autres agglomérations qui s'agiteront sous leurs yeux, que deviendra l'individu ? Il ne disparaîtra pas plus, à coup sûr, de

la scène que son importance deviendra nulle dans la société, mais il n'intéressera alors qu'en raison de son rôle social. Il apparaîtra comme une tête plus haute, plus puissante, plus intelligente, qui domine les autres têtes, mais qui ne peut rien sans la masse qui l'environne et qui ne saurait avoir d'action indépendante de l'action de celle-ci. Ce sera peut-être le rouage le plus important de la foule, le rouage nécessaire sans lequel nul enthousiasme, nulle action ne serait possible, mais ce ne sera qu'un rouage, c'est-à-dire que pris à part, indépendamment de son milieu, il n'existera plus qu'à l'état de « pièce détachée » d'une immense machine, — et par conséquent incapable de se mouvoir.

Tel sera à peu près, semble-t-il, le caractère et le rôle de l'individu dans cette phase du théâtre social qui ne se prolongera peut-être pas très longtemps, mais qui arrivera certainement, fatalement. Et, déjà, il est possible d'apercevoir dans des pièces comme *Le 14 Juillet* de Romain Rolland que le rôle joué par les individus dans ces essais de psychologie sociale est déjà ce rôle même que nous lui assignons dans le théâtre du peuple de demain. C'est dire, par là même, combien la formule dramatique s'est élargie, ces dernières années, et quel avenir s'ouvre pour elle dans le théâtre de l'avenir.

L'HOMME A FEMMES AU THÉATRE

Si l'on cherchait un exemple frappant de l'influence réciproque du théâtre sur les mœurs et des mœurs sur le théâtre, on n'en trouverait guère, semble-t-il, de plus caractéristique que celui des différents types d'hommes à femmes que créèrent les auteurs de générations diverses et qui sont devenus les véritables prototypes des amants de ces générations. On peut dire que chaque époque a projeté sur la scène un exemplaire complet de l'amant tel qu'on le comprenait ou qu'on le rêvait à ce moment précis, et que ce personnage de choix, lorsqu'il a pu se cristalliser en la personne d'un grand comédien, a eu à son tour une influence considérable sur la sentimentalité des contemporains. Il s'est produit ainsi, il se produit encore de nos jours un phénomène extrêmement curieux qui est ce que l'on pourrait appeler « le choc en retour du théâtre », et qui est particulièrement intéressant à étudier lorsqu'il s'agit d'un type aussi caractéristique

que celui de l'Amant ou mieux de l'Homme à Femmes.

Mais, d'abord, entendez exactement le type dont nous voulons parler. Le théâtre de tous les temps et de toutes les nations a toujours comporté et comportera toujours vraisemblablement un type éternel entre tous qui est celui du jeune premier, ou, pour mieux dire, de l'amoureux. Celui-là n'a guère changé depuis Térence, tout au moins quant à la nature de ses sentiments, si la coupe de ses habits a quelque peu varié. C'est l'éternel poncif de toutes les littératures dramatiques, à l'aspect immuable, au langage de convention. Mais, à côté de ce personnage insipide, vit et se développe un caractère autrement curieux et autrement changeant qui est le caractère de l'Homme à Femmes proprement dit. Celui-là n'a ni l'âge ni les naïvetés de l'amoureux. Il aime comme un homme et ne soupire plus comme un enfant. D'une manière générale, il domine. C'est le maître, mari ou amant, ce n'est plus l'adorateur esclave. Il a vécu, il connaît la vie et il connaît aussi ou il croit connaître le cœur des femmes. Peu importe, du reste, il est Lui, l'Unique, l'idéal qu'elles se sont formé, et, dès qu'elles l'aperçoivent, elles tombent à ses genoux. Ne croyez pourtant pas que ce soit Don Juan : il n'en a ni la fatuité, ni les continuelles préoccupations. Peut-être même ne songe-t-il pas à l'amour, mais lorsqu'il aimera ou plutôt qu'il sera aimé, il aura vis-

à-vis d'elles un certain nombre de sentiments, d'attitudes, de gestes, qui le rangeront immédiatement dans la catégorie des Hommes à Femmes et des Hommes à Femmes d'une certaine génération. Car — est-il besoin d'y insister ? — si l'Amoureux offre un type immuable, l'Homme à Femmes, lui, a changé et changera. Il représente essentiellement l'Amant de son époque ; en lui, les goûts, les rêves, les espoirs, les haines afférents à l'amour sont poussés jusqu'au paroxysme. D'où son utilité très grande pour l'observateur de mœurs puisqu'il le renseigne exactement sur la façon dont aime, jalouse, hait une génération tout entière. Au théâtre, ce n'est même plus seulement un *type* destiné à nous émouvoir, c'est, de par le jeu puissant d'un acteur, une *influence* ayant parfois une très grande prise sur le public qui l'applaudit. Lorsque Guitry interprète quelqu'un de ses rôles, ou que Bocage rugit sous les traits de Buridan ou que Delaunay trace l'élégante silhouette d'un personnage de Musset, ils font plus que d'incarner sur la scène un certain type d'amant, ils le créent véritablement, ils l'imposent en quelque sorte à l'imagination du spectateur qui peut s'écrier non seulement : « Voilà la vérité, voilà la vie », mais encore : « C'est bien ainsi que je voudrais être. Je me modèlerai sur lui. »

C'est là une des mille formes de l'action que le théâtre exerce sur nous, et c'est à coup sûr une

des plus caractéristiques, où il est le mieux possible de discerner la trace qu'y apporte chaque génération.

Observons, en effet, tous ceux, parmi les acteurs de premier ordre, qui ont interprété ce type complexe et ardu de l'Homme à Femmes et nous analyserons par là même la façon dont chaque époque se représente l'Amant, dont elle le définit, dont elle l'apprécie.

*

Si nous cherchons un grand nom pour caractériser la période romantique, nous trouvons immédiatement celui de Bocage. On peut dire de Bocage qu'il fut l'expression même de l'amour romantique. Sa figure blême, ses sourcils épais, sa charpente osseuse et ses longs cheveux noirs faisaient de lui le plus magnifique « beau ténébreux ». On frissonnait de le voir, on frissonnait de l'entendre, moins pour ce qu'il disait et pour ce qu'il faisait que pour ce qu'on supposait qu'allait faire et clamer cet amant tragique entre tous. Bocage savait, paraît-il, à la ville comme à la scène, faire souffrir et pleurer. Ses débuts avaient pourtant été pitoyables, tant son jeu était outré sa diction artificielle, ses gestes ridicules. Mais, par un coup de fortune subit dont il fut le premier à bénéficier, il se trouva que quelques années plus tard le romantisme mit à la mode et

les imprécations et les grands cheveux et les désespoirs et les amours fatales. Du coup, Bocage trouva la popularité. La création d'Antony fut pour lui le plus magnifique triomphe, la gloire véritable.

— Oh ! mon ami, que vous l'avez bien assassinée !

Ce mot d'Alexandre Dumas père à Bocage à la fin du Ve acte, tandis qu'il embrassait son interprète, fut comme l'opinion même de tout Paris. Désormais, il apparut à tous et à toutes que l'amant ne se pouvait concevoir que sous les traits d'un grand acteur, sombre, mélancolique, mystérieux, féroce dans la passion, sublime dans le dévouement. La figure d'Antony-Bocage prit des proportions gigantesques. Tout ému encore au souvenir de cette époque, Théophile Gautier écrivait dans son *Histoire du Romantisme* : « Il luttait de talent avec le génie de Frédérick, la passion de Mme Dorval, la majesté épique de Mlle George et il ne fut inférieur à aucun de ses redoutables partenaires. » Il est bien évident que pour ces temps, Bocage fut le dieu du théâtre. Chacun voulait copier Antony et ce n'étaient que jeunes gens pâles aux longs cheveux noirs.

La figure de Bocage n'était pas seulement pour eux celle d'un amoureux jeune, impétueux et déchaîné : elle leur apparaissait comme celle d'un cousin des Lara, des Manfred et des Werther.

Antony était marqué d'un caractère byronien,

titanique, génial et surtout fatal qui résumait en 1831 toutes les formes du sentiment à la mode. Aussi l'influence de ce type littéraire va-t-elle devenir considérable. Elle s'exerce parallèlement à l'influence même de Bocage sur les générations qui l'entourent. Et c'est un phénomène très curieux que nous retrouverons presque à chaque figure d'Amant.

Il suffit, du reste, de feuilleter les gazettes d'alors dont M. Henry Lyonnet a donné de si curieux aperçus dans son *Dictionnaire des Comédiens Français* pour comprendre toute l'importance d'un acteur comme Bocage. Désormais, c'est sur lui qu'Alexandre Dumas modèlera ses conceptions, c'est sur lui que les auteurs dramatiques de second et troisième ordre compteront le plus pour incarner les rôles qu'ils font à sa taille. Il est l'Amant incontesté de tout le domaine romantique et il le demeurera jusqu'à la fin du romantisme lui-même. Il a si bien su discerner, du premier coup, ce que le public attendait, rêvait, espérait, il a silhouetté ce type de si magistrale façon que, d'instinct, chaque amant présent ou futur se modèle sur ce virtuose. On étudie ses gestes vers ces années 1831 et 1832, on les imite dans leur multiplicité et leur exagération, on copie cette voix tonitruante, ces cheveux épars, ce regard fatal. Dans son enthousiasme, Henri Heine s'écriera « Bocage ! beau comme Apollon ! » C'est le plus admirable spécimen d'amant magnifique qui ait paru au

théâtre, c'est le « tombeur des cœurs » le plus puissant et comme c'est l'acteur favori des romantiques les plus en vogue, l'on peut dire que c'est vraiment l'Amant romantique personnifié !

Et pourtant, ne l'oublions pas. Bocage n'est pas seul à ce moment pour incarner les rôles d'amants. Il a, — nous ne dirons pas des rivaux, (Bocage en eut-il jamais ?) — il a des camarades célèbres qui exercent eux aussi leur talent dans des rôles similaires, mais ne parviennent qu'à tracer quelques figures intéressantes, sans traits précis, sans importance, sans influence.

Armand, le partenaire lassé de Mlle Mars, a pris la succession de Fleury, mais n'est-ce pas déjà le vieil Armand et n'est-ce pas sous l'Empire même qu'il a mis à la mode l'élégance et les belles manières ? Néanmoins il ne capitule pas, et, avec cette constance qui, suivant les cas, nous apparaît touchante ou grotesque, il continue d'incarner l'amant « distingué », l'éternel jeune-premier. Mais comment cette flamme céleste pourrait-elle lutter avec le formidable incendie qui embrase les cœurs à la vue de Bocage ? Armand se retire, désolé, mais non résigné.

Firmin fut un rival plus dangereux pour le créateur d'Antony. N'oublions pas qu'il créa le Saint-Mégrin de *Henri III* et qu'il fut Hernani. Et, pourtant, jamais, il ne put atteindre à la réputation de Bocage. Certes, il était, lui aussi, romantique à souhait, « il emportait tout, dit Legouvé,

« dans un mouvement qui ressemblait à un fré-« missement d'ailes », mais il lui restait toujours quelque souvenir du vieux répertoire. Pour tout dire, il lui manquait l'outrance et aussi, nous le devinons aujourd'hui par les écrits de ceux qui l'ont connu, la sincérité d'enthousiasme. Rien ne pouvait égaler sur ces points le talent de Bocage, et c'est bien par là, en effet, qu'il était unique, qu'il s'imposait à tous.

Son règne fut donc à peu près incontesté et s'étendit sans interruption de 1831 jusqu'au milieu du XIXe siècle environ.

*

A cette époque, il se produit dans le goût public un changement notable.

La flamme du romantisme commence à vaciller, les emportements, les passions extrêmes, les cris, les désespoirs violents, les imprécations de l'amant rugissant se sont apaisés peu à peu, et, doucement, le ridicule est venu teinter toute cette furie. On ne crie plus, on n'assassine plus, on blasphème à peine, tout bas, on cherche surtout à être poli, et, si une fantaisie légère se mêle encore à cette sagesse déjà bourgeoise, c'est un reste de cette outrance d'hier qui enfiévrait les pères et qui semble déjà vieillie pour les fils. Le favori du jour apparaît, et c'est Alfred de Musset. Une grâce exquise, de l'esprit le plus fin et le plus

moderne, de la passion, certes, de la chaleur et de l'enthousiasme, mais avec quelque retenue, une certaine décence, un désir sincère d'être civilisé et de le paraître, voilà le *Caprice*, la *Porte Ouverte*, le *Chandelier*, *Il ne faut jurer de rien* et c'est Brindeau et c'est Bressant.

Par une curieuse ironie du sort, ces deux noms qui furent ceux de deux rivaux acharnés sont devenus inséparables. Sans doute le premier en date qui interpréta Musset fut Brindeau, mais Bressant, qui chassa pour ainsi dire son antagoniste de la Comédie-Française, reprit peu à peu ses rôles et sa place. A la vérité, si l'on voulait faire un parallèle entre eux, il conviendrait de dire que Brindeau, bien que de taille élancée, de visage agréable, de diction juste, était plus bourgeois que Bressant ; il était loin de posséder les manières tout aristocratiques de celui-ci, et cela était malheureusement trop visible dans certaines pièces du répertoire, et en particulier dans les Comédies de Musset. Brindeau dut se retirer le 1er août 1854, et, à partir de ce moment, il mena une vie nomade, de théâtre en théâtre, perdant peu à peu ce qu'il avait acquis, s'embourgeoisant de plus en plus, cessant d'être « le beau Brindeau » pour devenir « le gros Brindeau ».

Pendant ce temps son heureux rival s'emparait véritablement de la Comédie-Française où il tint pendant tout le second Empire la place que l'on sait. N'était-il pas vraiment l'acteur de cette

société légère et folle, insoucieuse du lendemain, aristocratique et jouisseuse, d'une élégance raffinée, aimant toujours la passion ou la simulant dans cette « apparence » qu'elle donnait de toutes choses? Bressant fut pour elle l'idole toujours encensée :

« On parle beaucoup à Paris et à Pétersbourg, dit Arsène Houssaye, de ce gentilhomme qui avait grand air et qui rappelait tour à tour les d'Orsay, les incroyables, les Richelieu et les Lauzun pour la désinvolture, la légèreté, l'impertinence, la raillerie. Il était fort aimé des femmes, depuis la duchesse jusqu'à la bourgeoise du Marais. Tout en raillant, il parlait avec passion, prenant ainsi le cœur, les yeux et l'esprit. » Bressant savait seul faire une déclaration d'amour, seul il savait séduire, seul il faisait succomber les cœurs les plus rebelles, élégance de théâtre un peu truquée, très superficielle, très vaine, admirablement appropriée à une époque toute en décor. « Aucun acteur, dit Legouvé, ne se jetait à genoux devant une femme avec autant de passion. Bressant, dans *Par droit de conquête*, en faisant son aveu à Mme Madeleine Brohan, y joignait un agenouillement plein de grâce et de feu. Quand Febvre reprit le rôle quelques années plus tard, il me déclara qu'il lui était impossible d'imiter Bressant, *qu'il ne savait pas faire cela*, qu'il s'y sentirait ridicule, et il avait raison. Le goût avait changé. »

Aujourd'hui, à distance, Bressant nous apparaît plutôt comme l' « aimable garçon » que comme l' « amoureux profond ». « Toutes les « louanges, a dit Sarcey, et toutes les critiques que « l'on serait en droit d'adresser à Bressant se « peuvent résumer d'un mot : il était aimable ; il « l'était sans y prendre peine, à son insu, mal- « gré lui ; il l'était partout et toujours... Il sem- « blait qu'il répandit sur tous les rôles qu'on lui « confiait l'huile fine et odorante de ses agré- « ments personnels, qu'il les fît tous lisses et « brillants comme une chevelure parfumée au « sortir des mains d'un coiffeur. »

Évidemment le public aime à se nourrir de contrastes, et, après avoir brûlé de toutes les flammes de la passion romantique, il était heureux de se délecter à la vue d'un amant plus civilisé, plus poli et moins chevelu que les *bouzingots* des grandes soirées de 1830. Le goût avait changé, cela était certain, et l'on s'en aperçut tout à fait lorsque, quelques années plus tard, on put contempler et applaudir sur les planches le véritable amant des comédies de Musset et de Pailleron, l'amoureux de style, l'amoureux « distingué » qui n'avait plus rien des fureurs d'Antony ou de Hernani, qui se dépouillait de son appareil tragique d'homme à femmes pour endosser l'éternelle livrée de l'éternel jeune premier.

Delaunay — car c'était lui, enfin, qu'attendaient avec tant de hâte les salons bourgeois du quar-

tier du Marais comme ceux plus aristocratiques du Faubourg Saint-Germain, — Delaunay parut, et, du premier coup, il les subjugua tous pour des années et des années. Universellement les femmes l'admirèrent; non moins universellement les hommes le jalousèrent et tentèrent de se modeler sur lui. L'amant du théâtre de Musset, celui du théâtre de Pailleron, celui de Scribe comme celui de Legouvé, comme celui même de quelques pièces d'Augier, était trouvé! Et, furieusement, les « mardis » l'applaudirent à tout rompre.

Francisque Sarcey, encore une fois notre guide, va nous dire les raisons de cet engouement : « Ce « n'est pas seulement, dit-il, de sa sensibilité « profonde que je loue Delaunay, d'autres auraient « peut-être déployé la même. Ce qu'il peut seul « donner, ce qu'on n'acquiert point sans longues « études, et ce qui se perd, hélas! tous les jours, « c'est cet art exquis de mener de l'un à l'autre « bout une phrase musicale, de rester maître de « soi au milieu des plus vives fureurs du drame, « de rendre sensible à l'oreille le rythme de la « parole, si bien qu'on puisse fermer les yeux et « se donner le plaisir d'écouter la prose de Mus- « set, comme on fait d'un air de Rossini, sans « songer ni au sens des mots ni à la situation. »

Comme nous voilà loin des fureurs d'Antony!... Mais aussi comme cette sagesse, en vérité très factice et faite surtout de convention, disparaîtra vite lorsqu'on verra sur la scène quelqu'un de

ces amants modernes faits de chair et d'os et non plus une petite poupée admirablement articulée, mais loin de toute vie réelle. Les contemporains s'en rendaient déjà compte, Francisque Sarcey le premier : « C'est la perfection même, écrit-il « un soir, après une représentation triomphale « de Delaunay : une perfection trop égale, à mon « avis. Les écrivains naturalistes usent beaucoup « aujourd'hui de cette locution : *un coup de lumière « crue*. C'est cela que je voudrais de temps à autre « dans le jeu de Delaunay : un coup de lumière « crue. Il y a dans ses allures, dans sa diction, « quelque chose de trop uniforme, de trop mono- « tone ; un chant trop contenu, d'une justesse « trop irréprochable. »

Il est probable que si, à l'heure actuelle, nous entendions à nouveau Delaunay, après avoir écouté les Le Bargy, les Guitry et les Grand, il nous paraîtrait tout à fait insupportable. En tous cas, observons que si des acteurs comme Bocage ont inspiré deux ou trois générations qui ont modelé sur lui leurs gestes d'amants, Delaunay n'a en aucune façon fait semblable école. Bressant et Brindeau avaient, jusqu'à un certain point, impressionné le public de leur temps en calmant les fureurs romantiques, en interprétant une passion moins fatale et plus reposée. Delaunay ne fut jamais, semble-t-il, qu'un excellent jeune-premier, digne, peut-être, de servir de modèle aux jeunes gens « de bonne famille » auxquels on permet le spectacle les

mardis ou les jeudis à la Comédie-Française. Il ne connut jamais ce rayonnement d'influence qui va jusqu'à donner à ceux qui vous écoutent l'idée de vous imiter dans les manières, dans l'inflexion de la voix et jusque dans la coupe de leurs vêtements.

C'est aux modernes qu'il faut arriver pour rencontrer des artistes dramatiques qui aient sur le public une prise presque comparable à celle de Bocage.

M. Le Bargy constitue, si l'on peut dire, le chaînon qui relie la conception du théâtre d'hier avec le monde social d'aujourd'hui. Il a tous les traits de l'ancien amant, du « tombeur de femmes » classique : son élégance est compassée comme toute sa personne, elle n'a rien de franc, de simple, cela sent l'effort, l'application, le désir de plaire, d'être élégant, d'une élégance qui ne sera ni sobre ni discrète, d'une élégance qui n'aura rien de choquant non plus, un ton seulement au-dessus de la réalité, vous saisissez : une élégance de théâtre. De même, son jeu sent l'étude, l'application continue. On lui a reproché souvent le maniérisme dans le langage et les gestes. Cela n'est pas toujours exact : la cause d'une telle illusion réside précisément dans ce travail visible et voulu. De là une fusion qui n'est pas instantanée et même qui est parfois difficile à se réaliser dans l'âme du public. Nous comprenons, nous discernons l'intelligence, le tempérament dramatique, nous

sommes émus même, nous ne tressaillons pas de ce sentiment de ressemblance qui nous émeut si fort à la vue d'un Guitry. Toujours, entre lui et nous, nous savons qu'il y a la rampe. Et toujours nous sommes persuadés que si la réalité est bien proche de ce que nous voyons sur la scène, elle en diffère pourtant un peu.

Et, d'autre part, il est moderne par son ironie cinglante, par son persiflage outrageant, par l'âpreté avec laquelle il attaque et se défend dans cette lutte des sexes, par tous ses côtés caustiques, impatients et nerveux.

Gustave Larroumet avait admirablement aperçu ce que sa physionomie a d'original : « M. Le « Bargy, dit-il, établissait peu à peu sur la « scène cette sorte d'amoureux qui ramène à la « fin de notre siècle le scepticisme ironique et la « sécheresse égoïste du siècle dernier. Ce n'est « là qu'un côté de son talent, car il est aussi « l'interprète des poètes, de MM. Richepin et « Rostand comme de Musset. Mais le jour où il « a repris le duc de Septmonts, et, surtout, le « jour où il a eu dans les mains un rôle écrit « par M. Hervieu, il a dû éprouver la joie intense « de l'artiste devant ce qu'il est sûr de faire « excellemment. Les amoureux qu'il représente le « mieux sont ceux dont la tête est froide et le « cœur lucide. Pour eux, l'amour est un duel où « il ne faut pas donner trop de fer ni s'engager « à fond. On a tant fait de phrases avant eux et

« de si creuses que, pour éviter ce ridicule, ils « parlent net et cinglant. Leur extérieur est élé- « gant et réservé. La vie est pour eux un com- « bat et une parade ; ils y sont en tenue soignée « et sombre, sans panache ni fanfares. Ils font la « guerre à la moderne.

« Je ne dis pas que ces mœurs nouvelles et « cette sorte de théâtre soient plus séduisants que « les mœurs et le théâtre d'autrefois. Les amou- « reux confiants du romantisme avaient plus « d'éclat et de charme. Je constate simplement « entre le théâtre et la vie de notre temps un « rapport qui est une des deux fins de l'art. »

Cette sorte de cruauté froide dans la volupté, de raffinement dans l'amour, d'ironie cinglante dans la passion mêlée à la lucidité la plus effrayante dans des heures qui devraient être surtout des heures d'égarement et d'inconscience, voilà par quels caractères l'Amant moderne se distingue, surtout, en effet, et de l'insignifiant homme à femmes qui l'a précédé sous le second Empire et du tumultueux et magnifique passionné de l'époque romantique. La logique sèche et coupante d'Alexandre Dumas, son analyse froide et implacable, n'a probablement pas été étrangère à l'éclosion d'un type de ce genre sur les planches, — non plus que la complication de l'analyse psychologique, l'habitude de tout démonter aboutissant à la glorification de l'égoïsme et au mépris de la femme qui s'est fait jour dans la

littérature aux environs de 1880. Ce sont là les deux grandes sources auxquelles il faut remonter pour trouver les origines vraies de cette sorte d'amoureux qui, comme le dit fort bien M. Larroumet, ramène à la fin de notre siècle le scepticisme ironique et la sécheresse égoïste du siècle dernier.

Du reste, si nous poussons plus avant l'analyse de son caractère, nous apercevrons rapidement qu'il conduit net au type immortel de don Juan. Cette cruauté froide dans la volupté, c'est le regard dur et implacable de l'éternel séducteur entraîné vers l'amour d'une façon invincible, mais qui ne s'y laisse pas conduire les yeux bandés, qui garde toujours et à toute minute cette lucidité effrayante de l'esprit et du cœur qui lui permet de peser chacune de ses paroles, de peser chacun de ses sentiments, de se voir agir et de se voir parler, et, surtout, hélas! de se voir aimer. Cette ironie cinglante mêlée à la passion, c'est l'éclat de rire satanique de don Juan à la face du commandeur, c'est l'expression du mépris secret pour tous les êtres et tous les cœurs où l'a jetée sa passion de l'analyse dévastatrice. Cette silhouette élégante et sombre, c'est enfin la présence même de l'amant d'Elvire qui sait garder la distinction du corps, l'esthétique des lignes, la beauté noble et grave, masque hypocrite avec lequel il achève son œuvre de séduction.

Fatalement l'amant moderne aboutit donc au

type de don Juan, et c'est ce qu'a très bien vu M. Le Bargy lorsqu'il s'est décidé, dans *Le Marquis de Priola*, à aborder ce terrible rôle, — retaillé, du reste, tout exprès pour lui par M. Henri Lavedan : « Le marquis de Priola, en effet, « remarquait M. Jules Bois, c'est bien le dernier « en date des petits-fils de don Juan, fidèle à la « légende, pourtant transformée, car la main « glacée du commandeur est devenue la crise de « paralysie générale. » Et, poussant plus avant l'analyse de cette belle pièce, une des plus éclatantes du répertoire moderne, il écrivait : « Conquérir, tenir son adversaire, — c'est-à-dire « sa maîtresse, — à sa merci, voilà la première « des voluptés donjuanesques, car celle-ci ne « s'use pas à l'usage, tandis qu'on se blase aisé« ment du plaisir physique. Rappelez-vous une « des plus belles scènes du *Marquis de Priola* « Il séduit une femme exquise et dont la réputa« tion est sauve jusqu'ici. Il l'entraîne chez lui « elle s'y rend et se rend après la résistance pré« vue. Alors il s'arrête, fait machine en arrière « Il lui a suffi de savoir qu'il pourrait deveni « son maître. Par un raffinement d'orgueil, il l « laisse s'en aller vertueuse, et, après l'avoi « abaissée en la séduisant, il l'insulte en n'ache« vant pas l'œuvre de séduction. M. Henri Lav« dan a « neutralisé », si j'ose dire, le type dor « juanesque, il l'a poussé à ses extrêmes limit « psychologiques. »

L'auteur du *Marquis de Priola* avait trouvé, il est vrai, un interprète admirable en la personne de M. Le Bargy. Nul acteur contemporain n'aurait su rendre avec autant de vérité et autant d'éclat cette sorte de type surhumain qui dresse sa stature gigantesque au milieu de tous les séducteurs d'aujourd'hui et d'hier. Nul n'aurait su donner à sa parole cette sécheresse, cette ironie, ce persiflage, cette sorte de chaleur âpre de la passion artificielle qui s'achève en un méprisant éclat de rire. C'était presque le summum du grand art atteint, avec des moyens très simples, par un acteur qui est un véritable tempérament artistique.

Est-il besoin d'insister maintenant pour montrer la grande importance prise et conservée si longtemps par M. Le Bargy sur la scène moderne ? Est-il besoin surtout de souligner à quel point le type qu'il avait réalisé sur les planches correspondait exactement aux types de la même espèce qui circulaient à travers le monde ? Jamais dans cette éternelle lutte pour la vie, les deux sexes ne s'étaient dressés l'un en face de l'autre avec plus de haine dans leurs regards, avec plus de mépris, plus de silencieuse et sombre volupté...

Depuis cette époque (et quelque temps même avant qu'il ne triomphât définitivement dans le *Marquis de Priola*), il fut facile de s'apercevoir qu'un changement profond commençait à s'opé-

rer dans la conception de l'homme à femmes au théâtre. En face du séducteur froid, dur, implacable, ironique et hypocrite, surgissait un autre type vigoureux et autoritaire, lui aussi (mais tous les *hommes à femmes* de toutes les époques ne le sont-ils pas plus ou moins ?) alliant, cependant, à cette puissance visible du mâle, non la perfide ironie, non la cruauté froide d'un don Juan moderne, mais la franchise de langage et de pensée, mais le sentiment charitable de justice et d'indulgence qui lui constituaient tout de suite une physionomie entièrement différente de celle de ses devanciers. Et cette figure nouvelle d'amant trouve pour s'incarner la personne même de M. Lucien Guitry.

Au premier abord, il était presque antipathique. Il était gros, il était lourd, il était vulgaire parfois, il devait avoir les pensées lentes. Il faisait des gestes rares, il semblait que sa pensée fût tapie en lui pour n'en jamais sortir. Cependant, en l'observant de près, on ne pouvait nier, émanant de tout son être, un singulier sentiment de force et d'entêtement. Les femmes le devinaient brutal et très capable de les rudoyer, mais trop bien élevé pour le faire, et cela les faisait frissonner sans danger. On sentait que lorsqu'il les tenait, elles étaient à lui et pour toujours. Il avait acquis dans cette lutte tragique de la vie passionnelle une puissance de réflexion très grande qui était sa principale force. Il avait acquis aussi une sim-

plicité d'allures, une franchise de langage et de réflexion qui impressionnait les plus résolues à mentir et faisait rentrer le mensonge dans leur gorge.

C'est qu'il voyait clair dans son âme et dans celle de ses partenaires. L'Amant romantique vivait dans un monde factice et chimérique. L'Amant des comédies de Pailleron et d'Émile Augier était lui-même le moins réel des êtres. L'Amant dur, ironique et implacable à la Le Bargy était analyste, mais sa perspicacité ne dépassait pas les limites de son égoïsme. L'Amant moderne, au contraire, tel que l'évoquait Guitry, était clairvoyant jusqu'au bout : sa sincérité lui interdisait de se mentir à lui-même comme de mentir aux autres. Il voyait en son cœur et dans le cœur de ceux qui l'entouraient, et, s'il rapportait de cette vision quelque dégoût, il en retirait aussi une indulgence infinie pour les péchés et les crimes et un esprit de tolérance admirable envers chacun et envers soi-même. La bonté et la justice étaient à l'extrémité de son esprit, comme la cruauté et l'égoïsme à l'extrémité de l'esprit de don Juan.

En vérité, le mensonge n'était pas devenu pour lui seulement une chose lâche, il était devenu surtout une chose *inutile*, et c'est là, comme on le sait, un crime immense aux yeux d'une société qui craint toujours de perdre son temps dans des complications improductives. Ne louez donc pas

trop fort ces amants modernes de leur regard clair, aigu et loyal : la franchise, chez eux, n'est pas tant une vertu qu'une commodité aimable, comme de porter des gants qui ne soient pas boutonnés ou de délaisser l'habit pour le smoking.

Et regardez-le maintenant, regardez Guitry, avec sa démarche un peu lourde et qui accuse la puissance physique, regardez-le hésiter — avec quelles nuances et quelles délicatesses — sur les mobiles de sa conduite. L'expérience de la vie a, sinon figé, du moins tendu ses traits qui ne sauraient plus esquisser le rire bruyant, mais dessinent seulement parfois un pâle sourire sur un masque placide. Chacun sait maintenant le prix des choses et de l'amour, et le ricanement n'est pas plus de saison que la malédiction romantique. A quoi bon les grands gestes et les éclats de voix ! L'être intérieur frémit de tendresse ou de colère, de passion ou de désespoir, et, pas plus que la quasi-impassibilité du visage, l'attitude générale ne révèle la tempête du cœur. L'amant « joue en dedans », Guitry « joue en dedans », les voluptés extrêmes comme les désespoirs infinis ne veulent d'autre spectateur que celui de la conscience.

Et, pourtant, ce rôle muet ne va point sans quelque souffrance : pensez-vous qu'une telle placidité d'âme ne cache pas beaucoup d'expérience et de désillusion ? La vérité, c'est que l'amant moderne a beaucoup vécu et que si son cœur n'est point entièrement fané, il n'a plus sa belle fraî-

cheur de jadis. Brindeau ni Bressant n'y reconnaîtraient plus rien et Delaunay en demeurerait stupéfié : la jeunesse, l'éternelle jeunesse des jeunes-premiers ne paraît plus aussi nécessaire pour les hommes à femmes aux dramaturges contemporains qu'à ceux d'il y a seulement trente ans. Et c'est probablement la raison pour laquelle on voit au théâtre tant d'amants d'un âge presque mûr, tant d'hommes, pour tout dire, et si peu de jeunes hommes.

Ce sera une des caractéristiques de l'amant d'aujourd'hui, qu'il soit représenté par Le Bargy ou par Guitry, que cette maturité de la personne, du cœur, des sens et de l'esprit, sans laquelle il semble qu'il n'y ait plus un véritable amant, mais on ne sait quel freluquet digne tout au plus de susurrer en rougissant un compliment à sa cousine.

Cette tendance persistera-t-elle encore pendant de longues années? Il est probable que non, et déjà l'on aperçoit à plusieurs indices que le rôle de l'amant s'oriente encore une fois vers de nouvelles destinées. A un certain moment, il a paru que la belle placidité de Guitry allait faire place dans l'admiration des foules à une roublardise joviale, à une esbrouffe d'amoureux sans scrupules, cynique et volontiers farceur, mais ayant probablement des qualités fort appréciables, car l'indulgence de toutes lui était acquise : M. Tarride avait, dans une pièce de M. Abel Her-

mant, érigé une silhouette de ce goût, câline et rossarde, du plus plaisant effet.

Ce cynisme était-il trop hâtif ? On ne sait. En tout cas, il n'est plus « dans l'air », la mode le délaisse de plus en plus comme trop réaliste et le type de l'Amant prendrait une tournure très différente. On aperçoit dans la silhouette de M. Grand ou sous les traits de M. Brulé ce qu'il pourra être dans quelques années : de la chaleur, une certaine apparence d'enthousiasme avec, au fond, une insouciance réelle et une très grande jeunesse. Souvenez-vous plutôt des quelques derniers rôles que vous avez vus interpréter par M. Grand et vous comprendrez combien ce jeu-là diffère du jeu des Guitry ou des Le Bargy, et comme il est bien vrai qu'en littérature comme partout, la loi des contrastes règne en souveraine maîtresse.

Sans vouloir escompter ce que l'avenir nous réserve, sans songer que les belles furies amoureuses d'Antony et de Buridan reparaîtront sur la scène peut-être quelque jour, nous pouvons, avec les éléments dont nous disposons, apercevoir maintenant les différents types d'amants érigés sur la scène par les différentes écoles dramatiques. Ils se modèlent, on le voit, d'une façon très précise sur les mœurs du moment comme ils influencent celles-ci à leur tour et déterminent de nouveaux courants d'opinions et de nouveaux exemples. C'est à ce titre que certains acteurs méritent presque de figurer à côté des auteurs dont ils ont

interprété les œuvres, car le don de création dont ils firent preuve fut au moins égal à celui des dramaturges eux-mêmes. Mais qu'il en est peu, en réalité, et quel prix dans cette rareté ont des figures comme celle de Bocage, de Delaunay ou de Guitry.

Si ces interprètes de la pensée humaine furent grands, c'est qu'ils étaient peut-être allés plus loin que cette pensée même qu'on les chargeait d'exprimer, c'est qu'ils furent le personnage de chair et d'os conçu par l'auteur, avec, en plus, quelque chose qui était leur vraie personnalité et qui donnait tout le prix à leur création. Or cette personnalité se trouvait si adéquate aux idées et aux sentiments du jour qu'ils en étaient la représentation directe et totale. D'où le grandissement que prenait à la scène leur silhouette apparue comme une sorte de symbole, d'où l'ébranlement nerveux causé à ceux qui les voyaient et les entendaient. Il n'en faut pas plus pour créer et entretenir le succès. Il n'en faudra pas davantage pour perpétuer leur souvenir...

LES GRANDES AMOUREUSES THEATRALES

L'histoire telle qu'on l'enseignait jadis aimait volontiers à symboliser un siècle en une figure de femme ou d'homme dont les traits particuliers enfermaient en eux quelque chose de l'aspect général du siècle lui-même. Par un semblable procédé, on pourrait incarner, nous l'avons vu à propos des *Hommes à Femmes au théâtre,* en la personne d'un artiste dramatique, les écoles littéraires successives qui ont abordé le théâtre du siècle dernier. Avec l'importance de plus en plus grande que la scène prend dans nos mœurs à partir de la chute de l'Empire (1815) et que prend surtout l'acteur et l'actrice en renom, la vedette, dans le monde des comédiens d'abord, dans celui de la critique ensuite, dans celui du public enfin, cet artiste qui serait choisi incarnerait mieux qu'une méthode littéraire, mieux que les grandes idées directrices d'une école, il incarnerait vraiment une époque de l'histoire de nos mœurs. Le théâtre et la vie agissent l'un sur l'autre de telle façon, surtout dans un pays

impressionnable et inquiet comme la France, qu'on ne sait jamais très bien lequel des deux se modèle sur l'autre. Cependant il apparaît comme certain qu'avant d'être le guide, la scène est surtout l'image, le miroir dans lequel nous pouvons entrevoir, déformés ou non, les traits les plus caractéristiques des mœurs d'alors. Si, par exemple, nous cherchons à définir ce qu'a été exactement l'amour féminin vu à travers les diverses écoles littéraires qui se sont succédé, comme nous avons fait pour l'*homme à femmes*, on l'aperçoit incarné à la scène par un certain nombre d'actrices qui, par la puissance de leur talent, ont imposé leur conception personnelle à un public très nombreux toujours, parfois même à une génération tout entière. Elles étaient les interprètes excellentes d'un auteur dramatique qui lui-même n'était à la mode que parce qu'il savait refléter au théâtre les idées et les passions qui s'agitaient confusément dans l'esprit et dans le cœur des spectateurs. Aussi les étudier est-ce étudier en définitive la forme même que prenait dans l'esprit du public le sentiment qu'elles incarnaient, est-ce analyser, non seulement une manière de jouer propre à une actrice particulière, mais une manière de sentir commune à toute une génération. Mlle Mars, Mme Dorval, Mme Rose Chéri, Sophie Croizette, Réjane, Bartet, Brandès, Desprès, ce ne sont pas là seulement les excellentes interprètes d'écoles littéraires très diverses, ce

sont vraiment les représentantes sur la scène de sensibilités très différentes qui ont trouvé en elles leur incarnation la plus parfaite, qui ont réalisé chaque soir l'idéal secret que se formait de la femme et de la passion amoureuse toute une époque, qui sont grandes surtout parce qu'elles ont su exprimer avec talent, quelques-unes avec génie ce que tant de spectateurs sentaient en eux vaguement et qui leur fut vraiment *révélé* par ces actrices.

La première de ces femmes de théâtre, qui ouvre le siècle avec le tourbillon de l'Empire, c'est Mlle Mars.

Le souvenir de Mlle Mars demeurera comme celui d'une merveilleuse interprète du théâtre classique. La littérature, à cette époque, en est encore tout imprégnée, et, depuis quinze ans, on revit un à un tous les souvenirs de l'antiquité. La Révolution l'avait remise à la mode, et, quant à l'Empereur, on sait son goût exclusif pour le grand répertoire classique. C'est dans ce répertoire et dans lui seul que va vraiment triompher Mlle Mars.

A partir du moment où Mlle Contat quitte la scène (1809) jusqu'au début du romantisme, elle tiendra l'emploi des grandes coquettes et elle y sera incomparable. N'est-ce point le rôle tout indiqué pour une époque qui ne s'enflamme pas encore au grand souffle de l'école nouvelle et applaudit la *Jeunesse de Henri V* ou les *Suites d'un*

Bal Masqué ? Mlle Mars cumulait alors toutes les séductions de la beauté et du talent : la fâcheuse maigreur de ses débuts avait fait place à un « aimable embonpoint », comme dit d'elle le Dr Véron, sa physionomie parlante, ses yeux superbes, son sourire irrésistible, sa voix enchanteresse semblaient réaliser la perfection et lui valaient le surnom de « diamant ». Correcte, élégante, classique en tout, Mlle Mars était à ce moment comme elle devait demeurer toujours, du reste, aux yeux de la postérité, l'interprète rêvée des comédies de Marivaux : elle y régnait sans conteste. Cette fin de l'Empire, ce furent à la fois des années de début et les meilleures peut-être de la carrière de Mlle Mars. Elle ne s'en souvenait jamais sans une grande émotion. Très fidèle dans ses amitiés, elle avait voué un véritable culte à la mémoire de Napoléon. La première fois qu'elle joua après le retour de l'Empereur pendant les Cent-Jours, elle portait en signe de joie des bouquets de violettes à sa ceinture et à sa coiffure. Cette profession de foi politique lui valut d'assez tristes représailles. Lorsqu'elle reparut sur la scène après le retour de Louis XVIII, elle jouait avec Fleury le rôle d'Elmire du *Tartufe,* des vociférations se firent entendre du parterre et de l'orchestre : « Criez vive le roi ! criez vive le roi ! » Fleury crut que c'était à lui qu'on en voulait et il s'avança près de la rampe :

« Messieurs, dit-il, j'ai été incarcéré pendant

« la Terreur, et mes opinions... » On ne le laissa pas continuer : « Ce n'est pas vous, c'est cette « s..., cette g... de Mars qui doit crier vive le « roi ! » Mlle Mars, dont la physionomie pendant cet orage resta calme et dédaigneuse, profita d'un moment de silence et usa de ruse pour se tirer d'affaire, sans cependant céder à ces cris injurieux : « Mais, messieurs, dit-elle, j'ai crié vive le roi ! » Tout fut dit, et la pièce continua. Mlle Mars, dans le reste de son rôle, obtint, d'ailleurs, ce soir-là, un véritable triomphe.

Cependant le romantisme allait faire son apparition qui devait tout bouleverser au théâtre comme ailleurs. Mlle Mars continua d'occuper brillamment les rôles de grande coquette et voulut même se montrer dans les héroïnes de la nouvelle école : elle qui avait créé Emma de la *Fille d'honneur* et Mme de Brienne du *Mariage d'argent* incarna aussi *dona Sol* et *la Tisbé.* Mais là, elle trouva, en la personne de Marie Dorval une rivale terrible qui allait bientôt la surpasser dans ces rôles de passion.

Une école d'enthousiasme, de fièvre, disons mieux de délire incessant comme le romantisme se cherche des interprètes dont le génie soit avant tout expansif, qui sachent pleurer, crier, tempêter, hurler, qui se dépensent sans compter, qui transportent à la scène la frénésie des passions auxquelles aspire inconsciemment chaque auditeur. Plus qu'un autre, l'amour romantique avait des

exigences de cette sorte. Aussi que crée-t-il ? Bocage et Mme Dorval.

Marie Dorval qui avait commencé par jouer les Dugazon, et malgré une voix horriblement fausse, chantait dans les opéras comiques, eut, un jour, entre deux tournées, la curiosité d'aller entendre Talma dans *Hamlet*. L'impression qu'elle en reçut fut si profonde qu'à partir de ce jour, elle se voua au drame. Sur ces entrefaites, l'artiste de la troupe de Strasbourg qui jouait le premier rôle dans la *Mère coupable* de Beaumarchais s'étant cassé la jambe, le directeur pria Mme Dorval de l'interpréter à sa place. Elle le fit au pied levé et avec tant de succès que quelques jours après, elle filait sur Paris avec une lettre de recommandation pour Lafont de la Comédie-Française. Bientôt elle débutait à la Porte Saint-Martin où elle jouait vingt pièces plus mauvaises les unes que les autres pour enfin remporter un triomphe éclatant, digne d'elle et de son partenaire, Frédéric-Lemaître, dans *Trente ans ou la vie d'un joueur*.

Ce furent des soirées inoubliables qui virent tout Paris venir acclamer la jeune artiste. Frédéric-Lemaître a noté, dans ses *Mémoires*, l'impression poignante qu'elle lui fit à ce moment : « Dorval, dit il, qui, depuis sa création des *Deux Forçats* où elle s'était révélée, n'avait fait que monter toujours, fut admirable dans son personnage d'Amélie.

« C'était la première fois que nous nous trou-

vions en présence et je fus vivement impressionné par cette nature à la fois ardente et timide, par cet accent pénétrant et inspiré, par ces larmes qui débordaient réellement du cœur. Malgré moi, je me sentais ému lorsque je la voyais à mes pieds, me prendre la main et me dire, avec de véritables sanglots dans la voix : — Georges, c'est ton bonheur et ma vie que je te demande à genoux ! »

A partir de ce moment, on peut dire que commencèrent les grandes journées du romantisme et les soirées triomphales pour Marie Dorval. Expansive à l'extrême, parfois même débraillée, toujours ardente dans sa traduction des passions humaines, chaque jour plus vibrante et plus émue, elle était bien l'héroïne rêvée de tous les *bouzingots* : « C'était beau, c'était vrai, c'était déchi-
« rant ! s'écrie Frédéric-Lemaître. Ce qui faisait
« de Dorval la comédienne par excellence, c'est
« que, soit qu'elle eût à sourire ou à pleurer,
« soit qu'elle dût implorer ou menacer, elle était
« toujours femme. »

Elle débuta dans le rôle d'Élence du *Marino Faliero* de Casimir Delavigne, elle s'y montra si touchante, elle fit couler tant de larmes que, peu de temps après, Alfred de Vigny était à ses pieds. On sait ce que fut cette liaison que le poète voulut régulariser, une sorte d'accord mystique entre la femme qui représentait l'action et l'homme qui représentait le rêve. On sait aussi toute l'influence de ces amours sur la carrière dramatique de Marie Dor-

val. Ce fut Alfred de Vigny qui l'imposa véritablement au Théâtre-Français dans le rôle de Kitty-Bell de *Chatterton*. Mme Dorval qui venait de débuter dans la Maison de Molière, n'avait pas encore obtenu de ses camarades ses lettres de grande naturalisation. Mlle Mars surtout, qui sentait grandir en elle une rivale, ne perdait pas une occasion de ravaler cette comédienne de *boulevard*. On cria donc au scandale lorsqu'on apprit que le premier rôle de la pièce d'Alfred de Vigny était confié à Marie. On sait aussi le triomphe éclatant qu'y remporta celle-ci, la salle entière, secouée d'un frisson, se levant, battant des mains avec frénésie et rappelant Mme Dorval qui, ne trouvant pas un artiste pour lui donner la main, saisit les deux enfants de Kitty-Bell et s'avança au bord de la scène avec tout le charme et la poésie d'une belle madone, pendant que de la loge royale un bouquet venait tomber à ses pieds.

Ce succès éclatant, incomparable, Mme Dorval devait le retrouver à chaque création qu'elle fit au théâtre, se donnant tout entière dans chacune d'elles, y pleurant de vraies larmes, se laissant arracher un lambeau de sa vie tous les soirs. Elle mourut d'un tel effort, et c'est une fin bien romantique qui clôt dignement cette vie vouée à l'art, cette vie représentative de tant de vies, où chaque spectateur retrouvait une part de son rêve, où chaque poète trouvait l'incarnation exacte de ses héroïnes.

Une telle artiste ne pouvait pas avoir de successeur, elle devait disparaître avec l'école qu'elle représentait si bien, et nulle autre actrice ne devait tenter l'expérience à sa suite.

C'est qu'il se fait alors dans l'évolution littéraire une coupure brusque, un changement de front complet, c'est que les idées et les sentiments prennent une tournure et une direction des plus dissemblables. Désormais, c'est vers le drame ou la comédie bourgeoise que va tendre l'effort dramatique, l'amour se dépouille des oripeaux éclatants dont l'avait paré le romantisme, il se fait déjà plus humble, plus réel, plus vivant. Rose Chéri apparaîtra bientôt comme un type d'amoureuse moderne. Entre temps, cependant, Mme Arnould-Plessy continue agréablement l'œuvre de Mlle Mars. Comme son illustre devancière, elle restera toujours l'actrice de Marivaux ; afféterie, maniérisme qui ne sont plus dans nos mœurs. Voilà pourquoi, ainsi que le remarque si justement M. Henry Lyonnet dans son *Dictionnaire des Comédiens Français*, Mme Arnould-Plessy n'aura pas non plus de successeur. C'est une isolée qui sait détailler un rôle, surtout un rôle classique du répertoire, avec une précision étonnante, dans ses nuances les plus fines et les plus fuyantes, mais dont le jeu ne fut jamais représentatif des mœurs d'une époque. Et c'est peut-être la raison pour laquelle son nom commence à tomber dans l'oubli.

Voyez, au contraire, combien grandissent les réputations de Croizette ou de Mme Doche. De cette dernière, pourtant, il y aurait peu à dire si, par un concours de circonstances extraordinaires, cette actrice de vrai talent certes, mais dont on avait surtout admiré la beauté, n'avait su créer un rôle unique dans sa vie, le rôle qui sauvera son nom de l'oubli : Marguerite Gautier de la *Dame aux Camélias*.

Blonde, les yeux bleus, la taille fine, élégante et distinguée, elle était la séduction même. Et c'est cette élégance, cette distinction qui lui étaient si naturelles qu'on applaudissait chez elle. La *Lionne*, le *Bon Moyen*, *Louise de Nanteuil*, *Breda Street*, *Mme Lovelace*, la *Vie en Rose*, elle avait déjà remporté de gentils succès au Vaudeville comme au Gymnase, à la Gaieté et à l'Ambigu comme à l'Odéon. Mais jamais encore elle n'avait connu le triomphe, cette minute inoubliable qui vint pour elle à la première représentation de la *Dame aux Camélias :* « Voilà tout le « cinquième acte, s'écrie Jules Janin dans un « transport d'enthousiasme, et nous devons dire « ici que Mme Doche, oui, Mme Doche, cette comé- « dienne élégante, agréable et jolie, et c'était « tout ce qu'on en pouvait dire, Mme Doche elle- « même, elle a tant pleuré, elle a tant souffert « dans tout le cours de ce drame, elle a été si « naturellement et si complètement la jeune dame « en ces extrémités de la vie et de la mort, elle

« a raconté d'une voix si naturelle, d'un ton si « vrai, d'un geste si simple et d'une voix si sym« pathique ces diverses périodes du luxe et de la « misère, et la défaite et les triomphes de la « suprême beauté, de l'abandon suprême ; en un « mot, elle est à ce point la femme de ce drame « aux mille couleurs que, tout d'un coup, la voilà « passée au premier rang des grandes et sincères « comédiennes. » Et Théophile Gautier de son côté : « Mme Doche a joué Marguerite Gautier en « actrice supérieure et s'y est révélée sous un « jour nouveau... Jamais Ary Scheffer n'a posé « sur un oreiller de dentelles une tête plus idéa« lement pâle et laissant plus transparaître l'âme.

« C'est une grâce navrante, un charme doulou« reux qui vous ravit et vous fait mal. Les ago« nies de Clarisse Harlowe et d'Adrienne Lecou« vreur sont égalées, sinon surpassées. »

Enfin Alexandre Dumas a écrit lui-même dans la préface qu'il a mise à l'édition de sa pièce : « Mme Doche a incarné le rôle de telle façon que « son nom est à jamais inséparable du titre de la « pièce... Je ne crois pas qu'aucune autre per« sonne, à quelque théâtre qu'elle appartînt et « quelque talent qu'elle eût, aurait pu comme « elle réunir toutes les sympathies autour de cette « nouvelle création... Il n'y a pas eu de conseils « à lui donner, pas une observation à lui faire ; « c'est au point qu'en jouant le rôle de cette « façon, elle avait l'air de l'avoir écrit. Une

« pareille artiste n'est plus une interprète, c'est « un collaborateur. »

Aujourd'hui, à nous qui voyons les choses d'assez loin pour porter un jugement dégagé de tout parti pris et des influences de la mode, — Mme Doche nous apparaît comme une actrice venue avant son heure Et cette heure aurait dû être celle où nous vivons. Elle aurait été, semble-t-il, une admirable interprète du répertoire moderne. Cette *voix naturelle* dont parlait Jules Janin, ce *ton vrai*, ce *geste simple*, cette *sincérité*, n'est-ce pas là précisément ce que nous demandons avant tout aux artistes d'aujourd'hui ? A cette époque, on recherchait moins la sincérité que le *panache*. On ne se serait jamais passionné pour ces artistes qui jouent « en dedans » comme on dit en argot de coulisses. On aimait le brio, la déclamation romantique, et davantage les manifestations extérieures des sentiments que les sentiments eux-mêmes. Eh bien, Mme Doche, il nous semble, jusqu'au moment où elle incarne Marguerite Gautier, n'avait pas rencontré de rôles qui convinssent à son tempérament, de ces rôles qui vous *portent*, de ces rôles comme ceux dans lesquels excellent Mme Bartet et Mlle Brandès ! Voilà pourquoi nous disons qu'elle vint avant l'heure. Aussi avec quelle ardeur joua-t-elle l'œuvre de Dumas, et comme elle sentait bien que, cette fois, elle pouvait donner toute sa mesure, et comme elle la donna véritablement en recueillant le plus

grand triomphe qu'artiste vivant puisse cueillir. La figure de Marguerite Gautier s'incarne à jamais dans celle de Mme Doche.

Rose Chéri, au contraire, ne s'est pas contentée d'être l'héroïne d'un seul drame ; elle a été, par excellence, l'actrice au talent souple, nerveux, sensible, qui sait se plier à tous les rôles et briller dans chacun : « Pour comprendre l'étonnante « souplesse de son talent, écrivait Charles Mon- « selet, il faut l'avoir vue dans le *Mariage de* « *Victorine* et dans le *Demi-Monde* ; Victorine et « la baronne d'Ange sont les deux figures antipo- « diques par excellence : une vierge, une courti- « sane. » De même, elle fut admirable à la fois dans la grande dame de *Diane de Lys* et la grisette du *Fils Naturel* ou la délicieuse bourgeoise de la *Crise* : « Mme Rose Chéri, écrivait Jules Janin « à propos de *Diane de Lys*, dans ce double rôle « de femme du monde courtisane, c'est le feu et « l'eau tout ensemble ; elle obéit sans réserve et « sans peur à toutes ces violences de la tête et « des sens, elle touche aux deux extrêmes, le pied « dans le brodequin de la duchesse et la main « dans le gant de la courtisane. »

Cette variété extrême de talent a pu faire grande impression sur les contemporains. A distance, maintenant, la figure de Rose Chéri nous paraît moins caractéristique que celle d'actrices, inférieures à elle peut-être par le jeu et l'éclat, mais qui sont devenues beaucoup plus intéressantes

pour nous parce qu'elles personnifient la femme, toutes les femmes d'un moment; Rose Chéri a pu être une virtuose incomparable, mais pour nous ce n'est qu'une virtuose, elle n'atteignit jamais à la haute sincérité d'émotion d'une Desclée, d'une Marie Favart et surtout d'une Croizette.

Desclée a brillé dans le théâtre de Dumas fils comme Marie Favart s'est illustrée dans celui d'Augier. Chacune d'elles avait trouvé dans les héroïnes de ces deux écoles dramatiques l'expression la plus complète et la plus exacte de son propre tempérament. Marie Favart jouait avec beaucoup de décence et de modestie les ingénues et les adolescentes: elle fut surtout remarquée dans Antoinette du *Gendre de M. Poirier* et Léa de *Paul Forestier*. A la grâce, à la distinction, au charme qui étaient innés en elle, à un organe sympathique et pénétrant, elle joignait un art consommé, une chaleur, une passion, une énergie inattendues. C'était une bourgeoise des pieds à la tête, mais une bourgeoise nerveuse, fine, sensible au plus haut point et qui se donnait tout entière dès qu'elle était sur la scène. Sa création de Fernande du *Fils de Giboyer* et surtout de Francine de *Maître Guérin* lui valut un véritable triomphe.

En face d'elle, nous l'avons dit, il faut placer Desclée qui fut, avec Croizette, l'interprète la plus exacte et la plus consciencieuse des pièces de Dumas fils. M. Ludovic Halévy a rapporté ce

curieux « portrait parlé » de Desclée tracé par l'auteur du *Demi-Monde*.

« Desclée était arrivée à faire de sa nature « réelle et de sa nature factice une troisième « nature. C'était un singulier mélange de sin- « cérité et de ruse, de naïveté et de rouerie. « Elle n'avait, d'ailleurs, aucun talent. Elle a « joué le *Demi-Monde* molle, flasque, incolore, « n'importe qui, n'importe quoi... Elle part, « court la province, l'étranger. Personne n'y « pensait plus. Je la retrouve à Bruxelles en 1868. « Je suis frappé. Montigny ne voulait pas l'enga- « ger. Je la lui impose. Il la prend à six mille francs « par an. Elle joue *Diane de Lys*, la *Princesse* « *Georges*, une *Visite de Noces*. La voilà au pre- « mier rang, à sa place. Et ravie, en outre? Pas « le moins du monde. Ce qui était effrayant, chez « Desclée, c'est qu'elle n'avait aucun amour de « son art. C'était une créature morte dont il fal- « lait faire des évocations. On la tirait de son « tombeau, on la traînait sur la scène. Si elle se « ranimait, c'était avec une violence terrible, elle « était galvanisée...

« Si elle ne se ranimait pas, elle ne donnait « rien, absolument rien. Il y avait des choses « mortes dans son jeu à côté de choses admi- « rables. Elle était nulle ou sublime. Vous vous « la rappelez? Verdâtre, olivâtre, pas de sang « dans les veines, absolument insensible au « froid, l'habitude de la tombe. Elle sortait

« de scène en sueur, montait dans sa loge,
« ouvrait sa fenêtre en plein hiver, se déshabil-
« lait et restait là, demi-nue, dans un courant
« d'air glacé. On lui disait : « Vous êtes folle,
« vous vous tuez ! — Me tuer! Ah! C'est déjà
« fait ! » Elle avait raison. Elle n'était plus une
« créature vivante. C'était une Etrusque. Elle
« était morte depuis quatre mille ans. »

Qui n'a reconnu dans ce portrait l'image même de ces héroïnes tout en nerfs, en caprices et en sautes de volonté que Dumas fils a si fréquemment mises en scène au cours de sa carrière dramatique? Qui n'a reconnu une de ces femmes artificielles qui ont, elles aussi, une « troisième nature » et qui, à des élans d'une franchise absolue, joignent toute la complication d'une âme rusée jusqu'à la perfidie la plus noire ? On peut le dire, Desclée fut l'interprète idéale de l'auteur du *Demi-Monde*, et celui-ci ne devait retrouver d'amoureuse comparable à celle-là que dans la personne de Sophie Croizette.

On sait quelle fut l'étrange destinée de cette comédienne, qui ne fit que passer sur les planches au milieu de l'admiration de tous et qui, avec une superbe nature d'artiste dramatique, ne voulut être et ne fut, en définitive, qu'une femme du monde égarée quelques années au théâtre :
« Supposons, dit encore Dumas, une La Roche-
« foucauld ou une Montmorency, une fille de
« prince ou de roi forcée de gagner sa vie choi-

« sissant, contre le gré de sa famille, cela va sans « dire, la carrière dramatique et portant sur les « épaules tous les dons, tous les droits, toutes les « traditions en même temps que toutes les origi- « nalités qu'elle aurait reçus de sa race pour bril- « ler dans les cours : la beauté du visage, la « noblesse des attitudes, les gestes amples et « simples à la fois, la voix impérative, ironique, « un peu rude de ceux qui sont nés pour le « commandement, les mouvements souples, fiers « d'une tête faite pour porter une couronne, l'ai- « sance d'une personne habituée à gravir et à « descendre devant la foule les marches d'un « trône, le tout sans préjudice des enjouements, « des grâces, des audaces d'une belle fille jeune « et saine, des coquetteries et des ardeurs d'une « nature riche, curieuse et passionnée, telle eût « été cette comédienne de grande race, telle a « été Mme Croizette. »

Plus simplement, Francisque Sarcey, dans le même temps, parlait d'elle en ces termes : « Ce « qu'il y a de plus séduisant chez elle, c'est « qu'elle ne doit pas grand'chose à l'art, quoi- « qu'elle ait beaucoup travaillé ; elle a, comme « disent les Anglais, quelque chose de *genuine* ; « elle est et restera partout et toujours Croizette, « rien que Croizette. C'est une nature, et, comme « on dit à cette heure, un tempérament... »

Aujourd'hui elle nous apparaît comme la première amoureuse théâtrale vraiment moderne,

que nous rencontrions dans cette longue liste de notoriétés. Elle fut exactement une grande coquette moderne, c'est-à-dire mêlant à la coquetterie et à l'expression amoureuse une note tantôt douloureuse, tantôt violemment passionnée et tantôt tragique. Le brusque départ de Sarah Bernhardt de la Comédie-Française la mit définitivement au premier plan. Dès lors, elle connut tous les succès et le triomphe de sa courte carrière dans le rôle de Lionnette de la *Princesse de Bagdad :* « Quel abattement, s'écrie Dumas enthousiasmé, « quelle révolte de toutes ses pudeurs, quel déses- « poir morne et tragique dans les confidences à « mi-voix à son vieil ami Richard, quand elle se « croyait fatalement condamnée à la prostitution, « au troisième acte de la *Princesse de Bagdad !* « Quel cri de tigresse quand Nourvady portait la « main sur son enfant! Et comme, sous la révé- « lation subite de l'amour maternel, cette mère « aurait déchiré et mis en lambeaux cet homme, « si on ne l'eût arraché de ses mains ! »

N'était-ce pas le jeu naturel de la femme dont la devise était : « A outrance » ? Elle n'était pas faite pour rester à mi-chemin ; dans une situation, elle poussait jusqu'au bout d'un élan passionné et violent, elle entraînait ainsi l'admiration en la forçant un peu, car, chez elle, l'artiste fut toujours inférieure à la femme. La femme était un irrésistible composé de séductions dont il était très difficile de ne pas subir le charme. L'artiste

avait de grands défauts : elle respirait mal, elle ponctuait mal, elle parlait trop vite, elle bredouillait quelquefois. Chez elle, le métier n'était rien : l'instinct, l'émotion, le démon intérieur suffisaient à tout. Croizette jouant de nos jours aurait plus de succès encore qu'elle n'en eut jadis, car, ainsi que le notait Sarcey, « nos pères, « dans une actrice, admiraient plus volontiers « l'artiste ; il semble que nous cherchons plutôt « la femme. » Vérité encore plus éclatante aujourd'hui, où nous pardonnons certains défauts, certains tics, certaines manies dans l'espoir et dans la consolation de trouver derrière ces affectations l'élan magnifique d'une belle nature. Si Sophie Croizette n'avait pas disparu aussi rapidement de la scène, son succès eût été probablement en s'amplifiant et fût parvenu à égaler les réputations éclatantes de nos modernes comédiennes.

De celles-ci, la première sur laquelle il convient de s'arrêter, celle qui a incarné peut-être, sous tous les traits, sous tous les costumes de tous les temps, la plus grande amoureuse théâtrale, c'est Mme Sarah Bernhardt. Le génie de Mme Sarah Bernhardt est trop souple, trop divers, trop varié de mille nuances pour que nous songions à tracer d'elle un portrait définitif.

D'autre part, observons que, du seul point de vue auquel nous nous plaçons ici, celui de l'influence d'un type d'amoureuse théâtrale sur le

public qui l'écoute et qui l'applaudit, si grande soit-elle, la figure de la créatrice de la *Tosca* et de *Théodora* nous intéresse moins que celle de Mme Réjane ou de Mme Le Bargy. Il ne viendra à l'idée de personne de supposer un instant que Mme Sarah Bernhardt ait pu influencer d'une façon quelconque le type social de l'amoureuse de son temps par la façon dont elle l'a incarné à la scène. Et, inversement, on ne saurait trouver dans le jeu de cette merveilleuse actrice une transposition des gestes et de l'âme de ses contemporains. Marie Dorval, par exemple, s'explique par son milieu et explique son milieu. Elle est du romantisme et elle ne peut être que de cette époque. Elle est représentative au suprême degré, et, de la même façon, « suggestive » pour ceux qui l'entendent.

Mme Sarah Bernhardt, au contraire, n'a rien emprunté au milieu qui l'a vue naître, pas plus qu'elle n'a, à son tour, influencé ce milieu. Elle a joué vingt rôles différents qui se passent dans vingt époques diverses et de vingt façons différentes. Et elle a été, hâtons-nous de le dire, des plus remarquables dans presque tous. Mais ce qui triomphait alors sur la scène, ce n'était ni l'idéal d'un moment, ni le type de l'amoureuse de demain, c'étaient les merveilleuses et incomparables qualités d'une des plus grandes artistes de tous les temps. C'étaient ses qualités *strictement personnelles* qui assuraient sa fortune et sa

gloire et entouraient comme d'une légende cette personnalité mondiale qu'est devenue la sienne.

Un de ceux qui l'ont analysée avec le plus de justesse, M. Jules Lemaître, a dit d'elle :

« Si l'on essayait de démêler les causes de ce « puissant attrait que Mme Sarah Bernhardt exerce « sur un très grand nombre d'entre nous, je crois « qu'on en verrait jusqu'à trois. D'abord, elle est « très intelligente, comprend ses rôles, les com- « pose avec soin et joue sans se ménager... La se- « conde cause, c'est son aspect physique et aussi « le timbre de sa voix, — une voix qui est une « caresse et qui vous frôle comme des doigts, si « pure, si tendre, si harmonieuse que, dédaignant « de parler, Mme Sarah Bernhardt s'est prise un « beau jour à chanter et qu'elle a osé se faire la « diction la plus artificielle peut-être qu'on ait « jamais hasardée au théâtre... Mais voici la « grande originalité de cette artiste si complète- « ment personnelle. Elle fait ce que nulle n'avait « osé faire avant elle, elle joue avec tout son « corps... Chez Mme Sarah Bernhardt, c'est la « femme qui joue. Elle se livre vraiment tout « entière. Elle étreint, elle enlace, elle se pâme, « elle se tord, elle se meurt, elle enveloppe l'amant « d'un enroulement de couleuvre... C'est là, je « pense, la plus étonnante nouveauté de sa ma- « nière ; elle met dans ses rôles non seulement « toute son âme, tout son esprit et toute sa

« grâce physique, mais encore tout son sexe. »

Et, encore plus enthousiaste, M. Catulle Mendès écrivait de son côté en 1896 : « La Comédienne, « c'est elle. N'imaginez pas dans le passé, ne cher- « chez pas dans le présent, n'espérez pas vers « l'avenir : il n'y a pas eu, il n'y a pas, il n'y « aura pas d'artiste qui la surpasse, ou seule- « ment l'égale. Telle est ma conviction. De même « que Victor Hugo est le plus grand des poètes « lyriques, Sarah Bernhardt est la plus grande « des actrices. Et, comme Victor Hugo à l'heure « où il écrivait *Pleine Mer* et *Plein Ciel*, Sarah « Bernhardt, aujourd'hui, en la maturité splen- « dide de son charme et de sa force, en la sûre « conscience de son art, en la totale possession « de soi, est arrivée au point où l'on ne se trompe « plus ! Véritablement, voici la perfection, la per- « fection voulue et réalisée, avec tout ce que « l'instinctif génie y peut ajouter d'imprévu et « d'au-delà... »

Cette multiplicité des dons, voici qui restera la grande caractéristique de Mme Sarah Bernhardt. Et c'est un miracle, en vérité, que l'équilibre, chez cette femme, ne se soit jamais rompu entre sa nature qui est unique et son interprétation qui est parfois si artificielle. Ondoyante et souple, elle n'est jamais une, elle est multiple comme les multiples rôles qu'elle interprète, apportant dans chacun la même note artistique et originale, la même harmonie des gestes et des paroles qui fait

véritablement d'elle la plus grande princesse de la rampe des temps modernes.

Beaucoup plus représentative de la femme moderne nous apparaît déjà Mme Bartet, bien que, par l'ensemble de ses traits, par sa grâce, par son aptitude à interpréter les rôles de la comédie moderne aussi merveilleusement que ceux de la tragédie classique ou du drame antique, elle apporte dans son jeu, elle aussi, une note personnelle qui fait d'elle plus que le type de l'amoureuse contemporaine, le type même de la Française, ainsi que le déclarait M. Gustave Larroumet dans un bien joli article dont nous citerons le passage suivant :

« Le jeu de Mlle Bartet, écrivait-il en 1899, « est aussi chaste et réservé que celui de Mlle Réjane est piquant et hardi. Pourtant, elle aussi « est éminemment Parisienne. C'est que le type « de la Parisienne est si complexe qu'il faut plus « d'une femme pour le réaliser. Mlle Bartet est « aussi la Française. Elle a le charme discret, la « grâce décente et ce tact suprême qui évite tout « excès.

« L'énergie ne lui manque pas, et, à l'occasion, « des notes profondes vibrent dans sa voix d'argent, mais elle adoucit par la mesure harmonieuse jusqu'aux éclats de colère et de douleur. « Tout ce qui peut contenir d'esprit dans une « intonation, de grâce dans un sourire et d'élégance dans une toilette, elle l'y fait entrer sans

« effort apparent. Ce talent est souple, vigoureux « et fin comme notre race et notre pays.

« Ces qualités étaient déjà indiquées et éparses « dans les femmes de Molière ; Mlle Bartet les « résume avec la marque particulière de notre « temps. Feuillet lui faisait dire dans un des meil- « leurs rôles qu'il ait écrits : « J'ai un faible pour « les personnes qui se conduisent mal. » C'est « qu'il la montrait spirituelle et bonne, par opposi- « tion à la morgue pédante de l'esprit pharisien. Il « est admis aujourd'hui qu'une femme n'est inté- « ressante sur la scène que si elle a commis, com- « met ou va commettre une faute. La faute était « généreuse, l'imprudence vaillante et la chute « décente avec l'héroïne de *Denise* et de *Fran-* « *cillon*. Rappelez-vous surtout sa manière de « résister et de céder dans le *Pardon*.

« Notre temps est ironique et égoïste, mais, « heureusement, il ne peut se passer tout à fait « d'émotion et de passion. Il cache ce que l'on « étalait autrefois, au temps du lyrisme romanti- « que et de la brutalité réaliste. Aussi l'un des « plus vifs plaisirs que puisse nous donner le « théâtre c'est de nous faire deviner, sous la ré- « serve élégante, la source profonde qui, du « cœur, affleure les lèvres et les yeux. Derrière « le sourire de la mondaine, Mlle Bartet dissi- « mule une faculté d'aimer exquise et frémis- « sante... »

On ne saurait mieux définir, avec plus d'intui-

tion et plus d'esprit, le type de femme que Mme Bartet incarne sur la scène. « Jamais, disait Dumas, « depuis Desclée, je n'ai vu un de mes rôles de « femme dessiné avec cette sûreté, cette grâce et « cette vigueur. » Ne sont-ce pas là, en effet, les trois qualités principales de cette excellente comédienne ? Avant tout, elle apparaît extrêmement intelligente, peut-être même plus intelligente que sensible, et c'est cette intelligence appliquée à la composition de ses rôles qui lui permet de dessiner ceux-ci avec tant de justesse et de diversité. Elle sait chercher et trouver la note exacte qui convient à tel cas, et c'est pourquoi vous pourrez lire après chacune de ses créations qu'elle était exactement faite pour le personnage. On se souvient du grand succès qu'elle avait obtenu dans le *Marquis de Priola* où elle fut admirable de grâce, d'esprit, d'émotion, de pudeur et d'abandon, au second acte dans sa scène avec Le Bargy. Ce succès, elle l'a retrouvé dans le rôle de la duchesse de Chailles du *Duel*. Ainsi que le disait M. Michel Marcille, au cours d'une étude parue dans l'*Art du Théâtre :* « Mme Bartet donne l'illu- « sion d'une âme formée de passion et de réserve, « d'un cœur capable de porter avec le même cou- « rage le bonheur et le malheur. » Ne semble-t-il pas que le rôle de la duchesse de Chailles rentre assez heureusement dans cette définition ?

Ainsi, par l'art, secondé, il est vrai, par une nature puissamment riche, mais ne se subordon-

nant jamais à elle, Mme Bartet est parvenue à rendre sur la scène des exemples multiples d'amoureuses dont bien peu se ressemblent, puisqu'elle joue indifféremment nous l'avons dit le répertoire classique ou le répertoire moderne. Il ne nous est donc pas possible de trouver ni en elle, ni en Mme Sarah Bernhardt le type de cette amoureuse d'aujourd'hui qui incarnerait la femme moderne comme Mme Arnould-Plessy incarnait la femme de Marivaux ou Desclée celle de Dumas fils. Ce type, assez instable, hâtons-nous de le dire, difficile à fixer, plus difficile encore à exprimer en raison de ses nuances et de la nervosité aiguë de la femme d'aujourd'hui, nous allons peut-être le trouver réalisé par Mme Réjane.

C'est bien une créature d'aujourd'hui, celle-là, avec nos nerfs, nos émotions, nos joies et nos douleurs, qui apporte sur les planches nos façons d'aimer, de pleurer, de vivre et de souffrir. Elle n'est point de 1875 ni de 1885, elle est *actuelle,* et voilà tout... Et si nous l'aimons, c'est précisément à cause de cette actualité même : nous retrouvons en elle les gestes, les paroles, l'accent des femmes que nous rencontrâmes hier ou que nous aimerons demain. Ainsi, à force d'art et de naturel, elle a su créer un type et ce type d'amoureuse moderne est assez important pour que nous nous y arrêtions un instant.

Son origine date évidemment d'une des plus

importantes pièces du répertoire contemporain, de celles qui ont eu le retentissement le plus profond et le plus lointain, d'*Amoureuse* de Porto-Riche. Gustave Larroumet l'observait encore : « Jusqu'à *Amoureuse*, Réjane n'avait guère « été qu'une *piquante actrice de genre.* » Certains auteurs avaient déjà songé à écrire pour elle, mais elle ne pouvait ni remplir entièrement leurs rôles ni s'y mettre tout entière. C'est qu'entre elle et eux, il y avait l'espace d'une génération. Ils ne pouvaient deviner ce qu'elle pouvait donner, et elle-même ne devait le sentir qu'au contact d'une pièce vraiment nouvelle qui incarnât une manière tout à fait neuve. Réjane était essentiellement la Parisienne du boulevard, voire du faubourg. Un type de cette sorte n'avait encore montré sur les planches que des profils perdus. « A partir d'*Amoureuse*, Mlle Réjane lui faisait « une place grandissante. Comme fond de nature, « ce nouveau personnage avait la finesse et l'es-« prit ; comme extérieur, l'élégance hardie et « légère ; comme sentiments, le goût constant de « la galanterie et l'aptitude intermittente à la « passion ; comme langage, un ton d'ironie bla-« gueuse, où tous les parlers parisiens mêlaient « leur saveur. »

Cette multiplicité des traits donnait au type qu'elle créait une multiplicité des sentiments qui s'exprimaient de façons si diverses et si rapides que ceux qui l'écoutaient passaient de la joie aux

larmes, du rire à la douleur, sans presque y prendre garde. Émotions contraires qu'elle savait rendre avec un art prodigieux et qui ont, depuis, assuré le succès de toutes les créations qu'elle a faites.

Cet être de luxe, nous parlons de l'héroïne d'*Amoureuse,* il me semble qu'on ne peut dire ce *petit être* de Réjane, choyé et gâté, élégant et spirituel, très femme par la hantise des préoccupations amoureuses dont il est assailli, qui, avec un tour d'ironie cruelle, sait dire les choses les plus émouvantes, sourire à travers ses pleurs ou teinter de mélancolie le plus clair de ses rires, est devenu vraiment représentatif des femmes d'une époque. C'est, sur un thème libertin continuel, toute la gamme des désirs amoureux, toute la sonorité éclatante et tragique des grandes passions. C'est toute la vie de la Femme qui est en jeu. Aussi Mme Réjane aura-t-elle eu une influence considérable sur son époque et sur l'évocation du type féminin au théâtre. Elle a déjà inspiré d'innombrables actrices qui ont calqué son jeu et ses manières et qui jouaient les « Réjane » comme on jouait les « Dorval ». Peut-être même a-t-elle éveillé et stimulé chez ses auditrices qui, pour la plupart, sont aussi ses admiratrices, cette trépidation du sentiment, cette agitation continuelle des sens, cette ironie gouailleuse, cette franchise et cette souplesse d'allures qu'on peut observer dans la vie, chez l'élite féminine d'au-

jourd'hui. Dans une société aussi artificielle et aussi cabotine que la nôtre, le théâtre a pris une telle place et exerce une telle influence sur nos mœurs qu'un semblable phénomène est tout à fait vraisemblable, — et entièrement à l'honneur, du reste, de celle qui l'aurait créé!...

Cependant, depuis quelques années, nous avons vu plusieurs actrices s'efforcer de nous donner du type féminin actuel des images un peu différentes de celle qu'a si bien implantée Mme Réjane depuis *Amoureuse*. Les plus originales de ces actrices, celles qui ont déjà fait leurs preuves ou dont nous pouvons le mieux attendre, ce sont : Mmes Brandès, Suzanne Desprès, Le Bargy, Bady et Berthe Cerny.

Mme Brandès, qui est la plus âgée, fait un peu exception dans cette série d'amoureuses théâtrales. Ou plutôt, elle est le lien qui réunit l'ancienne conception de la femme Réjane, à la nouvelle conception, manière Le Bargy et Bady. Le type qu'elle a évoqué, soit à la Comédie-Française, soit à la Renaissance, est un type de femme très élégant, luxueux et spirituel, ayant l'esprit et la finesse, mais vibrant déjà d'une manière plus continue et plus douloureuse que Réjane. Nous la sentons passer avec moins de facilité du rire aux larmes. Aussi apparaît-elle moins souple, mais plus ardente. Tout ce qu'il y a de superficiel chez Réjane, d'un peu artificiel aussi, d'instable et de passager commence à disparaître peu

à peu. Le type de la Parisienne, au lieu de s'accentuer vers la frivolité, s'accentue, au contraire, vers l'émotion véritable et sincère. Du reste, Mme Marthe Brandès ne représente pas que des Parisiennes, elle a incarné des provinciales, des étrangères, des jeunes filles et des femmes mariées, et, toujours, revient chez elle cette note de frémissement et de douleur qui donne à son jeu tant de saveur et qui est toute son originalité.

Cette douleur, qui sait encore, chez Brandès, s'éclairer d'un sourire, nous allons la retrouver, poignante et continue, dans l'âme de Suzanne Desprès. Si triste et si inquiète, brûlant d'un feu intérieur qui se consume, en quelque sorte, sans épancher sa flamme au dehors, elle montre une résignation apitoyante envers la fatalité. Elle a eu des minutes d'émotion sourde incomparables, mais cette continuité d'une expression semblable, si elle assure à sa figure une originalité incontestable, lui cause aussi une monotonie fâcheuse. C'est, au théâtre comme ailleurs, la rançon des personnalités trop marquées et pas assez souples pour se renouveler ; à force de se répéter, elles lassent leurs plus grands admirateurs. Bientôt, du reste, si elles n'ont pas, à la scène, acquis une notoriété suffisante pour que des auteurs dramatiques taillent des rôles à leur taille, elles deviennent incapables de créer les autres. Nous espérons que pareille aventure n'arrivera point à Suzanne Desprès, mais il faut constater com-

bien la monotonie de son jeu et de ses expressions, après lui avoir assuré une personnalité, menace de lui faire perdre le premier rang qu'elle avait conquis d'emblée. Son triomphe sera toujours d'incarner à la scène quelqu'une de ces héroïnes d'Ibsen ou d'un dramaturge très moderne, soutenue par une idée, vibrante et passionnée et disposée à faire le sacrifice de sa vie, — farouchement, inexorablement. Tout est profond et grave, chez elle. Jamais un sourire, si pâle soit-il, n'éclaire sa physionomie aux lignes droites et nettes, mais, dans ses yeux brillant souvent d'une lueur intense, se lit une volonté implacable qu'aucun obstacle ne rebute. Jamais son être n'est secoué d'un élan gracieux ou tendre, jamais il ne s'échappe d'elle un de ces gestes féminins d'enveloppement et de caresse, mais elle vibre d'une sincérité, d'une franchise qui ne se reprennent pas lorsqu'elles se sont données. Elle mûrit lentement ses sentiments, mais ceux-ci acquièrent une force d'autant plus grande qu'ils n'ont rien de primesautier. Elle a, en un mot, un tempérament tout à fait opposé à celui d'une Parisienne, mais elle incarne bien à la scène cette gravité réfléchie, cette ardeur un peu sombre de certaines femmes modernes, très intellectuelles et très peu sentimentales.

Mmes Le Bargy et Berthe Bady forment un vivant contraste et représentent sur les planches, non peut-être deux réalités également vraies, mais

deux rêves divers d'auteurs dramatiques. L'une est l'héroïne même de Bernstein et l'autre est celle de Bataille. Non point que l'une et l'autre soient incapables de créer des rôles issus d'autres auteurs (l'une l'a bien prouvé dans le *Retour de Jérusalem* et l'autre dans *Résurrection*) mais leurs personnalités absolument opposées sont la personnification la plus nette de deux théories dramatiques également opposées.

Mme Le Bargy est tout intelligence et volonté ; Mme Bady est tout instinct et tout sentiment. Mme Le Bargy est l'action même tendue vers un but certain et qui s'y dirige de toute la puissance de son effort ; Mme Bady est le rêve incarné qui ouvre sur la réalité des yeux de voyante qui n'aperçoit pas les choses telles qu'elles sont, mais telles qu'elle les déforme dans son imagination immense. Mme Le Bargy, les nerfs et les muscles tendus par l'action et pour l'action, se révèle ardente, insatiable, dominatrice, presque masculine dans la passion. Elle se donne franchement et on la devine prête à défendre celui à qui elle s'est donnée jusqu'à la mort s'il le faut. Elle est de race, et cela se sent. Berthe Bady, au contraire, molle et sensible jusqu'à la douleur, se laisse griser par le rêve incertain qu'elle a formé au fond de son cœur et qu'elle vit à la lueur menteuse de la réalité. Sans autre soin que de plaire à autrui et de se plaire à soi-même, elle est naturellement le charme et la grâce. Elle a des gestes indéfinis-

sables de douceur et de langueur, elle ne sait plus distinguer ce qui est réel de ce qui ne l'est pas, elle se laisse choir très lentement et elle tombe presque sans s'en apercevoir.

Toutes les deux sont donc, en somme, également éloignées de la vérité plate et médiocre, toutes les deux représentent une esthétique d'autant plus curieuse qu'elle est appliquée par deux hommes de théâtre également adroits, toutes les deux sont parvenues très rapidement à imposer au public un type de femme dont on n'avait pas encore dessiné aussi nettement les lignes. Toutes les deux s'opposent et se complètent comme le rêve et l'action, comme l'intelligence et l'instinct.

A côté d'elles, si vibrantes et si vraies, Mlle Berthe Cerny ne fait figure que de débutante, mais de débutante qui promet et dont la réputation grandit à chaque rôle qu'on lui confie. Ses traits ne se sont pas encore assez accusés pour lui constituer une physionomie définitive, mais si on la sent délicieuse et charmante, on aperçoit aussi derrière cette élégance un peu frivole une âme forte et même tragique comme celle qui s'est exprimée dans son jeu lorsqu'elle interprétait la Gisèle d'Exireuil de l'*Armature* ou lorsqu'elle incarnait l'héroïne de Paul Adam. Elle a su, tour à tour, nous charmer et nous émouvoir et a fait preuve dans tous les rôles qu'on lui a confiés d'une telle distinction qu'on peut la classer d'ores et déjà parmi nos meilleures comédiennes, ou tout au

moins parmi celles sur lesquelles nous fondons le plus d'espérance. C'est par son nom, promesse de succès futurs, que nous terminons cette liste des actrices d'aujourd'hui qui s'efforcent de traduire sur la scène les différents effets de la passion amoureuse.

Ainsi qu'on a pu le voir en parcourant cette galerie d'artistes aimées, fêtées, choyées par un public souvent idolâtre, les sentiments qu'elles ont voulu rendre sont d'une nature bien différente suivant les époques où elles ont vécu, et c'est, en définitive, écrire vraiment l'histoire des mœurs et des idées d'un siècle que d'écrire l'histoire de son art dramatique. Le goût public change à peu près tous les vingt-cinq ans, mais il n'est pas impossible dans cette succession d'états d'âme différents de chercher le fil conducteur qui nous permette de savoir dans quel sens évolue ce goût public. Nous croyons l'avoir indiqué lorsque nous avons observé, au cours de cet article, combien nous préférions maintenant à l'artiste même, si souple et si habile soit-elle, la femme que nous discernons derrière les personnages qu'elle interprète.

Si prestigieux que soit le talent dont puisse faire preuve une actrice, si nous ne sentons pas vibrer derrière ses gestes, derrière ses paroles, derrière ses épanchements, une âme d'une certaine qualité, une personnalité bien différenciée, nous ne nous tenons pas pour satisfaits.

Bien des raisons pourraient être invoquées qui justifieraient ces exigences de notre sens critique actuel : il est probable que l'importance de plus en plus grande donnée à la vedette, à l'artiste en renom, que la place énorme prise par les comédiens dans notre monde d'aujourd'hui, qu'un souci de plus en plus grand de vérité, qu'une horreur profonde de l'artificiel au théâtre, joints, du côté des artistes, à une distinction plus réelle des manières, à un sens d'art plus aiguisé, à une fréquentation de plus en plus étroite avec les classes élevées de la société, ont peu à peu produit en nous ce désir qui n'est né probablement que parce que quelques rares artistes l'avaient déjà réalisé. Nous voulons maintenant de véritables personnalités au théâtre et non des pantins de chair et d'os. C'est que nous avons été gâtés déjà par les larmes vraies, les douleurs poignantes, les cris réels et c'est surtout que nous sommes infiniment curieux des jeunes efforts dramatiques, curieux des nouvelles interprétations que peuvent nous donner des artistes très différents d'un sentiment éternel entre tous.

Et c'est ce qui pousse si ardemment chaque génération vers les créations des nouveaux rôles d'amantes, c'est ce qui assure à ces amantes d'un soir notre respect ému envers leur souvenir lorsque les acclamations qui les accueillirent se sont tues depuis longtemps.

LE PERSONNAGE SYMPATHIQUE

C'est une des plus vieilles querelles de la critique théâtrale. C'est une de celles qui ont fait couler le plus d'encre et à intervalles les plus réguliers. C'est que, aussi, c'est une des plus importantes questions de l'art dramatique, et si la masse du public n'y prend point garde tout d'abord, elle en est cependant avertie et par l'obstination des critiques à traiter cette question, et par l'obstination des auteurs eux-mêmes à la poser dans leurs pièces, à la discuter dans leurs préfaces, à l'analyser dans toutes les manifestations de leur esthétique.

Que doit-on entendre par personnage sympathique? Le personnage sympathique est-il nécessaire à la compréhension et au succès d'un ouvrage dramatique? De quelle qualité doit être la sympathie qui le lie au public? Y a-t-il vraiment des personnages sympathiques types qui aient le don de vibrer d'emblée avec les tendances de tout public, ou bien un personnage quelconque peut-

il être rendu sympathique par l'art, la volonté ou l'habileté de l'auteur?

Enfin est-il vrai que, depuis le réalisme, le personnage sympathique ait été systématiquemen écarté par tous les dramaturges soucieux de vérité et d'observation juste ?... Telles sont, entre dix autres, les formes principales que prend cette grosse question, tels sont les aspects sous lesquel on la considère d'habitude, et vous avouerez qu'elle n'est pas mince, puisqu'elle met en jeu le principe même de l'art tout entier.

Mais, d'abord, avant d'analyser le problème par le détail et de chercher comment il a été résolu par les auteurs dramatiques contemporains essayons de définir ce fameux personnage sympathique : ce sera, si vous voulez, le protagoniste de la pièce avec lequel nous nous sentirons en communication le plus intimement, celui qui, par lui-même ou par comparaison, nous paraîtra non pas peut-être le plus intéressant au point de vue psychologique, mais celui auquel nous voue- rons le plus d'intérêt *amical*, si l'on ose écrire, ce sera enfin, comme l'a très bien dit M. Brunetière dans une très curieuse étude, un personnage « du bonheur ou du malheur duquel nous fassions comme notre propre affaire ». Ce sera Rodrigue dans Corneille, Alceste dans Molière, Marguerite Gautier dans Dumas fils, la marquise de Presle dans Augier, Blanchette dans Brieux pour mêler ensemble les noms et les siècles.

Notez bien que si ce protagoniste élu entre tous nous paraît intéressant, c'est qu'il nous a été présenté comme tel par l'auteur, donc qu'il est également cher à celui-ci : nous ne faisons, en compatissant à ses infortunes ou en souhaitant son bonheur, que souligner par notre assentiment le dessein évident de celui qui l'a mis en scène.

Et si, par hasard, l'auteur s'était trompé en calculant à faux par avance notre opinion sur son personnage, nous critiquerions aussi vivement une telle création que nous l'applaudissons dans le cas contraire.

La sympathie dont un auteur dramatique entoure ou croit entourer un personnage en écrivant sa pièce est donc quelque chose de tout à fait artificiel et d'aléatoire. Le public est juge en dernier ressort et c'est lui qui souscrira ou non aux intentions de l'artiste.

Cependant il serait faux de prétendre qu'il n'existe pas *à priori* un certain nombre de personnages de théâtre dont on peut supposer (ce n'est toujours qu'une hypothèse) qu'ils seront sympathiques à la salle qui les écoutera.

Il y a — il y a eu surtout, — un certain nombre de sentiments généraux, collectifs à toute l'humanité ou à toute une race, ou à toute une société, ou à toute une époque, que l'on est certain de faire vibrer dans des circonstances déterminées, comme le sentiment patriotique ou comme le sentiment amoureux. L'acteur qui personnifiera

un de ces sentiments bénéficiera naturellement de la sympathie que nous possédons d'instinct pour ces différentes manifestations de notre sensibilité. Le bon fils qui aime sa mère, le brave militaire prêt à se faire tuer pour son drapeau, l'amant qui risque sa vie pour sauver celle de sa maîtresse, voilà des types dont la présence est assurée de soulever des applaudissements.

Et c'est ainsi que nous ne sommes pas du tout d'accord avec Ferdinand Brunetière lorsque celui-ci proclame qu' « aucune situation, dans le drame « ou dans le roman n'est forte ou touchante par « elle-même et par elle seule : elle ne le devient « qu'en raison de l'intérêt sensible que nous pre- « nons aux personnages dont le destin y est en- « gagé ! Pareillement, aucun personnage ne nous « est sympathique par hypothèse ou par défini- « tion : il ne le devient qu'en raison des motifs « que l'on nous a donnés de nous intéresser à « lui. »

Cette opinion ne nous semble pas exacte. I nous paraît, au contraire, que certains personnages de la vie réelle peuvent être considérés comme gagnant d'emblée les secrètes faveurs du public Par une contrefaçon grossière de l'art véritable Eugène Scribe a pu faire du reste, de sa demoiselle à marier et de son vieux capitaine ronchonneur et bon enfant des éléments indispensable à des actions dramatiques qui ont connu les succès les plus durables.

Il ne faudrait point, cependant, établir une telle règle sans y formuler d'exceptions. D'abord, nous l'avons dit, un auteur dramatique n'est jamais certain de distinguer lui-même celui d'entre les personnages de sa pièce dont la figure « reviendra », pour employer une expression vulgaire, à son public. Puis, la sympathie qu'on accorde à tel ou tel protagoniste dépend aussi, le plus souvent, de l'antipathie que l'on éprouve pour les personnages qui lui donnent la réplique. C'est en ce sens, et en ce sens seul, que le principe de Ferdinand Brunetière que nous citions plus haut peut être exact. Un être abject peut devenir un personnage sympathique par opposition à d'autres êtres plus abjects encore. Un bas coquin peut ne pas nous déplaire, un homme vertueux peut nous exaspérer. Bien mieux : le même type porté à la scène par deux auteurs différents et presque à la même époque sera capable d'ordonner des mouvements de sensibilité très différents chez le même public. Emile Augier et Alexandre Dumas fils ont l'un et l'autre mis en scène, à peu près en même temps, la courtisane amoureuse, l'un dans le *Mariage d'Olympe*, l'autre dans la *Dame aux Camélias*. Mais le premier, s'inspirant des sentiments de la bourgeoisie, tout entier à la défense de la famille dans la société, a représenté la courtisane de façon à en faire un objet d'exécration pour tous, au lieu que le romantique Dumas fils l'élevait sur un pavois. L'un concluait à la « nos-

talgie de la boue », l'autre au relèvement de la femme tombée.

. Ici et là les auteurs dramatiques ont donc pris parti dans un sens ou dans l'autre, cependant étaient-ils aussi assurés que le public les suivrait dans la voie où ils s'engageaient et accorderait sa sympathie à celui qu'on leur désignait comme seul digne de la mériter ?...

L'artiste doit donc avoir comme préoccupation principale de faire partager par ses auditeurs le sentiment dont il marque chacun de ses personnages.

Mais alors, qu'est-ce à dire et qu'est, la plupart du temps, un auteur dramatique, sinon le représentant des idées et des sentiments de ses auditeurs eux-mêmes ? Et que prononce-t-il ou que fait-il prononcer à ses acteurs de l'autre côté de la rampe, sinon les paroles qui semblent les plus propices, les plus heureuses à ce public avide qui l'écoute, celles qu'il prononcerait lui-même dans une occasion semblable? Car la majorité des auteurs dramatiques ne fait rien d'autre que de suivre le concert d'opinion, que de souligner le trait des mœurs du jour, que de juger ce qui est et comme il est. Et ceux qui tentent le plus volontiers d'échapper à cette entreprise de l'heure actuelle, ceux qui frondent le mieux les goûts et les mœurs de leur temps ne font souvent, du reste, que devancer l'opinion de leurs contemporains, que de happer dans l'air au passage, si

l'on ose dire, les sentiments et les idées encore informulées qui s'y trouvent. Ils précèdent un peu l'opinion, ils la devinent, mais on ne peut pas affirmer qu'ils la créent de toutes pièces. En tout cas, pour l'exprimer, ils doivent se soumettre dans une certaine mesure au goût du jour, se plier à certaines nécessités de leur époque, être de communion avec elle par quelque côté. De toutes façons et quel que soit l'auteur dramatique en jeu, nous serons donc assurés en étudiant les personnages sympathiques de son théâtre d'y trouver non seulement des types auxquels allaient ses préférences, mais aussi des types que goûtait une époque tout entière. Nous pourrons suivre les grands courants de sensibilité de l'époque où ils vivaient et les objets ordinaires où cette sensibilité s'attachait d'habitude.

Ainsi, nous parlions plus haut d'une des créations d'Émile Augier, du rôle de la courtisane qui lui apparaît comme une ennemie de la famille, une ennemie de la morale, une ennemie de la société, rôle éminemment antipathique pour lui. Inversement, si vous étudiez les protagonistes de son théâtre pour lesquels il a le plus d'indulgence et même d'amour, avec lesquels on le sent vibrer tout entier, vous étudiez du fait les types auxquels s'est le plus vivement intéressée la société bourgeoise au milieu de laquelle vivait Emile Augier et dont il est l'un des représentants les plus notoires.

La marquise de Presle, née Poirier, voilà un de ses personnages sympathiques, mais peut-être bien ne l'est-elle, celle-là, que par occasion, et le vrai personnage, au fond, chéri par l'auteur, c'est le père Poirier, le représentant le plus réussi de la bourgeoisie riche, de celle qui ne consent à s'allier qu'avec la noblesse, tout en conservant sur celle-ci l'avantage de l'honnêteté et de la sincérité du cœur. Et observez, d'autre part, que le premier Giboyer, celui des *Effrontés*, n'est guère attirant, tandis que le second, celui du *Fils de Giboyer*, l'est pleinement, au contraire : le premier n'est qu'un bohème et le second est un père. Or, le père de famille pour Emile Augier est sacré, il lui accorde toute sa confiance, il le fait vibrer sous nos yeux, il nous contraint à nous intéresser à lui. Des personnages sympathiques, dans son théâtre, c'est encore le marquis de Puygiron, du *Mariage d'Olympe*, celui-là précisément qui tue la courtisane, en débarrasse la famille et la société; c'est Pommeau, des *Lionnes Pauvres*, le mari trompé, bafoué, ridiculisé par sa gourgandine de femme ; c'est André Lagarde de *la Contagion* qui représente l'honnêteté, le travail, en face de la corruption et du vice ; c'est le Desroncerets de *Maître Guérin*, grand honnête homme, trahi et volé comme tous les grands honnêtes gens... Creusez toutes ces figures, analysez tous ces caractères sur lesquels s'étend complaisamment Emile Augier, et

vous y retrouvez les principaux motifs d'enthousiasme ou de haine de la société de son temps, vous y retrouverez cette société qui s'estimait tant, avec ses grandeurs et ses petitesses, son honnêteté forte, sa foi robuste, son patriotisme ardent et aussi son amour de l'argent, l'étroitesse de sa morale, la force de ses préjugés. Tous ces personnages si chers à leur auteur, le sont aussi, on le comprend, au public qui l'écoute, et ce sont ainsi des documents précieux pour le critique, puisqu'ils personnifient en quelque sorte les idées et les sentiments les plus répandus à une certaine époque.

Il sera donc, sinon très facile, du moins possible, en étudiant le personnage sympathique tel que nous le présentent les dramaturges de nos jours, de nous rendre compte et des idées et des sentiments qui sont les plus courants aux temps où nous vivons, et c'est ce que nous voudrions essayer de faire.

Tout d'abord, une première remarque : dans la plupart des pièces d'aujourd'hui, fussent-elles des plus modernes et des plus réalistes, nous trouverons un ou même plusieurs personnages sympathiques; pas un auteur qui n'en ait campé un ou plusieurs dans son œuvre. Il y en a dans Maurice Donnay, il y en a dans Capus, il y en a dans Bernstein et Bataille et aussi dans Hervieu et dans Mirbeau, il y en a dans Lavedan et il y en a dans Coolus. Il y en a, en réalité, dans tous. Seulement, — et c'est ce qu'il convient précisé-

ment d'observer de très près, — le personnage sympathique tel qu'on nous le présente aujourd'hui sur la scène vibre moins avec nous, est en concordance d'esprit et de pensée moins absolue avec les spectateurs de 1907 que n'était le père Poirier ou le marquis de Puygiron avec les spectateurs de 1860.

Il y aurait plusieurs raisons à en donner : d'abord nos auteurs dramatiques paraissent se préoccuper de moins en moins de l'opinion publique dans la création de leur œuvre. Puis, peut-être aujourd'hui, ne vibrons-nous que très rarement dans des cas tout à fait exceptionnels. Non point que notre sensibilité de jadis ait fait place à l'indifférence absolue, mais il est incontestable que nous avons plus de curiosité que de sentimentalité, que nous sommes vivement attirés par des âmes neuves, que nous sommes bouleversés par des façons nouvelles de sentir. Cette curiosité peut aussi, du reste, tourner en sympathie, mais une sympathie raisonnée, qui n'a rien de l'instinctive attraction d'autrefois, rien de l'inclination véritable. Nous regardons, nous observons tel personnage de telle comédie moderne avec curiosité, avec intérêt, non parce qu'il est *toujours* semblable, mais parce que nous nous souvenons d'avoir été *quelquefois* semblables à ce qu'il est, parce que nous reconnaissons là une vérité qui fut toute proche de nous à certaines heures de notre existence et qu'ainsi nous pou

vons vibrer avec lui, comprendre ses craintes, tressaillir à ses joies, comme à quelque chose connu de nous, éprouvé par nous.

Le personnage sympathique a donc essentiellement changé de caractère, ou, plutôt, on pourrait dire que notre sympathie s'est élargie, qu'elle n'est plus limitée maintenant dans le monde intellectuel comme dans le monde moral, que nous reconnaissons à davantage de héros et d'héroïnes de théâtre des qualités capables de nous émouvoir, mais ils ne nous émeuvent plus de la même manière ni avec la même force qu'émouvaient nos pères les protagonistes de l'ancien théâtre.

Une première conséquence de cette constatation, c'est que les dramaturges ont de moins en moins besoin de la vertu pour nous rendre sympathique un de leurs personnages. Et, sans doute, nous l'avons dit, à aucune époque le personnage sympathique n'a été essentiellement et nécessairement vertueux : quoique criminels ou vicieux, des héros de drame ou des héroïnes de roman ont eu et ont encore tous nos vœux. Ainsi par exemple, d'Othello ou de Roxane. Cependant, il faut avouer que dans la majorité des cas, l'auteur dramatique prenait jadis quelques précautions pour capter notre esprit en faveur de son criminel ou de son traître. Il lui fallait quelques préparations. Nous en exigeons beaucoup moins aujourd'hui. Notre curiosité — puisque curiosité il y a le plus souvent — se repaîtra aisément de tout ce qui lui

sera offert, et, pour faire vibrer notre sensibilité, il ne faudra qu'un petit peu d'adresse de la part de l'auteur ou de celle de l'acteur.

M. Jules Lemaître l'observait déjà dans ses *Impressions de théâtre* à propos de la figure de maître Guérin d'Émile Augier : « Une chose curieuse — et un peu effrayante, — c'est que, dans cette robuste comédie, plus les personnages valent moralement et moins ils nous intéressent; et que, plus ils sont vertueux, et moins ils nous paraissent vivants.

« Maître Guérin est admirable. Fin, sournois, retors, avec des allures, parfois, de large bonhomie, âpre, énergique, ambitieux, tyran à son foyer, jovial, un peu libertin, prudhomesque, garde national, philosophe du Caveau et citateur d'Horace. — Il est bien lui d'abord, maître Guérin, mari d'une bonne femme bornée et timide, millionnaire par quarante ans de travail enragé et tortueux, père d'un fils qui est lieutenant-colonel à trente-trois ans, et qu'il respecte vaguement tout en le méprisant un peu pour son manque de sens pratique... Maître Guérin est donc bien vivant ; il l'est avec ampleur, carrure, plénitude, éclat. Il est beau à voir. Il vit à tel point qu'on ne peut plus dire qu'il soit odieux ; car tout ce qu'il fait nous avons continuellement cette impression qu'il le fait en vertu de sa constitution physique et morale, et qu'il ne pourrait point ne pas le faire. Quand il se voit condamné par sa femme

et son fils, il s'étonne et s'indigne de bonne foi : *il ne comprend pas*. Car, après tout, quel crime a-t-il commis ? Il a profité de la sottise d'un voisin qui avait, certes, l'âge de se conduire (et à qui il restera encore de quoi vivoter) pour avoir un fort beau château à très bon compte. Mais c'est la vie, cela. Chacun pour soi ! Il ne l'a pas forcé, ce vieux monsieur. Et ce château, n'est-ce pas par le plus légitime des sentiments, par ambition paternelle, qu'il l'a convoité ?...

« L'honnêteté de maître Guérin n'est nullement au-dessous de la moyenne. Si vous le rencontriez dans le monde réel, qui de vous, même sachant ce qu'il est, lui refuserait la main ? Et s'il avait une fille, — jolie et bien élevée dans quelque Sacré-Cœur, — jurez-moi que vous ne la demanderiez pas en mariage ou que, la demandant, vous repousseriez sa dot ! C'est un des plus beaux efforts de l'art et c'est la gloire de l'écrivain dramatique ou du romancier, de savoir nous présenter des coquins semblables à nous, et dont la coquinerie est si naturelle, si tranquille, si inconsciente, si pleine de sécurité, qu'ils ont tout à fait l'air d'honnêtes gens. Là est la marque de la vie... »

Cette sympathie que Émile Augier, à force d'adresse et de machiavélisme, parvenait à imprimer à son maître Guérin, nous allons la retrouver dans le théâtre moderne, appliquée à des personnages dont la moralité intrinsèque ne vaut pas plus que celle du vieux sectaire de 1860.

Dans la *Rabouilleuse* d'Emile Fabre, Philippe Bridau s'est présenté à nous sous des traits différents de ceux que nous lui connaissions dans le roman. L'optique théâtrale a établi tout de suite qu'il était personnage de premier plan dans la pièce et notre dilettantisme amusé s'est enthousiasmé aussitôt à sa vue. Nous avons oublié qu'il était une brute, un gredin (et quel air inoubliable de férocité lui avait pourtant imprimé M. Gémier !), qu'il était en lutte avec un vieillard et une femme, que ce bellâtre cruel ne valait pas mieux au fond que la rapace et haineuse rabouilleuse ; nous avons été pris tout de suite par son accent mâle, par la force qui se dégageait de lui, par le vice même que l'on respirait en sa personne ; nous l'avons acclamé. Eût-il commis les pires crimes, nous l'eussions acclamé encore. Nous nous sentions pris pour lui d'une curiosité autrement ardente que celle qui nous étreint dans le roman de Balzac, car là, il apparaît vraiment avec un rôle de justicier, et le personnage sympathique, ce n'est pas lui, c'est son frère Joseph Bridau, c'est sa mère, c'est sa tante, la pauvre vieille qu'il détrousse et pille comme au coin d'un bois. Le personnage sympathique, dans *le Ménage de Garçon*, c'était la famille tout entière, et il fallait que Balzac imprimât à Philippe Bridau le caractère de défenseur de la famille, pour ne pas nous révolter tout à fait. La perspective du roman et celle du théâtre sont très dissembla-

bles, mais surtout le public de 1840 et celui d'aujourd'hui sont entièrement différents.

Dans *Maman Colibri*, avec une audace aussi grande, M. Bataille a joué la partie et l'a gagnée. Il a fini par nous rendre intéressant son personnage, et, servi par l'actrice incomparable qui moulait à plaisir la création qu'il avait rêvée, à nous faire pleurer avec elle, aimer avec elle, craindre pour elle, à faire, d'un mot, un personnage sympathique de cette misérable et de cette déséquilibrée. Car c'est une misérable, cette femme qui abandonne son foyer conjugal, qui abandonne ses enfants pour courir le guilledou avec un gamin d'amoureux ; car c'est presque une folle, cette femme aux nerfs exacerbés que nous sentons vibrer et d'une façon aussi prodigieuse. Pourtant cette misérable souffrait, cette folle était une pauvre créature humaine bouleversée par toutes les passions qui nous étreignent d'ordinaire, et nous lui pardonnions beaucoup parce qu'elle aimait et encore plus parce qu'elle était torturée. Mais surtout, nous nous sentions portés vers cette créature d'instinct, primitive et pourtant si compliquée par on ne sait quelle âpre inclination, quelle curiosité un peu trouble où il y avait de l'effroi et de la sensualité. Et c'était le mélange de ces sentiments disparates et confus qui faisait pour nous de cette femme d'exception un personnage vraiment très attirant que nous aimions et que nous plaignions de tout notre cœur.

Ainsi, on le voit, la morale et la vertu sont de moins en moins nécessaires à la formation du personnage sympathique. Et cela s'explique aisément par la conception nouvelle que s'en fait notre sensibilité, de même que celle-ci explique encore que nous prisions plutôt en notre héros des qualités individuelles que des sentiments généraux, communs à toute une nation, à toute une race ou à toute une civilisation.

Nous aboutissons, dès lors, à d'étranges contradictions. Nous ne recherchons plus guère la force et nous sommes, cependant, tout disposés à l'admettre et à l'applaudir chez autrui, même lorsqu'elle est mauvaise, par nature, même lorsqu'elle s'exerce à l'occasion de choses malhonnêtes et qu'elle tend au triomphe du mal et de l'injustice. Il suffit que celui qui cultive cette force et en fait usage nous frappe par des qualités de vigueur, d'entêtement, de passion ; il suffit que nous sentions en lui une personnalité puissante pour qu'il conquière du coup toute notre estime. Nous évoquions à l'instant la pièce de M. Emile Fabre, mais il n'est pas que Philippe Bridau dans le théâtre contemporain qui nous apparaisse comme un de ces grands rôles sur lesquels se penche avec avidité le regard du savant et celui du public. Dans la dernière pièce de M. Octave Mirbeau, dans *les Affaires sont les Affaires*, le personnage de premier plan, celui sur lequel se concentre tout l'intérêt, la cariatide qui soutient l'édifice

tout entier, c'est Isidore Lechat, et malgré ses crimes, malgré ses vols, Isidore Lechat est, au fond, un personnage sympathique. Il l'est, ou plutôt il le devient peu à peu lorsque nous l'observons aller et venir, ordonner, faire la loi, commander à tout et à tous. Il est la force qui se fait obéir, il est l'intelligence qui conçoit et exécute une affaire, il est une individualité agissante et frémissante, et il finit par nous émouvoir, par nous faire trembler avec lui et pour lui au point que nous sommes secoués d'un grand frisson de pitié dans la scène du quatrième acte, lorsqu'il s'écroule en sanglotant à la nouvelle de la mort de son fils. Nous ne songeons pas alors aux grands mots de vengeance et de châtiment, nous n'apercevons qu'une créature humaine qui souffre, créature à laquelle nous nous sommes intéressés déjà parce qu'elle nous paraissait avoir quelques points de contact avec nos tempéraments d'hommes modernes. Et cela est si vrai, que les protagonistes de cette même pièce qui, par nature, semblent les mieux préparés à nous captiver, nous découragent, au contraire, par leur mollesse, leur nullité, leur insignifiance. La femme d'Isidore Lechat, pauvre souffre-douleurs, jouet aux mains du mari qui la mène comme il veut, et où il veut, apparaît bien comme un personnage sympathique ainsi que le comprenait l'ancien théâtre : son manque absolu de personnalité nous éloigne d'elle à jamais. Il en est de même de la fille de celle-ci, dont le

caractère est mieux dessiné, mais qui pâlit au point de s'effacer lorsque nous le comparons à celui de Lechat, le maître de tous.

Cette nécessité de créer des individualités véritables, lorsqu'on veut faire de ces individualités des personnages vraiment sympathiques, rend plus malaisée la tâche de l'auteur dramatique, mais elle rapproche aussi singulièrement son œuvre de la vie réelle. Désormais il n'est plus question de mettre en scène les fantoches de nos sentiments les plus anciens ou les plus poncifs, fantoche du patriotisme, fantoche de l'amour, fantoche de la maternité, fantoche de la vengeance. Ces caractères tout d'un bloc suffisaient peut-être à la mentalité du public de jadis moins blasé, plus neuf, moins méticuleux, ils ne sauraient nous agréer aujourd'hui. Nous voulons des âmes, sinon beaucoup plus compliquées, en tout cas moins simplistes, des âmes plus proches de l'humble vérité, des âmes que nous sentions vivre et avec qui nous puissions vivre et frémir. Voyez comme les personnages de premier plan du théâtre de Donnay, de Bataille et de Bernstein se présentent à nous avec de fortes individualités, comme ils creusent leurs traits, comme ils les soulignent, comme nous sentons en eux des êtres de chair et d'os et non des symboles, des représentations scéniques de sentiments ou de passions !

C'est le *Retour de Jérusalem* avec ses deux protagonistes face à face, chacun de sa race, chacun

avec sa valeur propre et ses défauts, l'Aryen en face de la Sémite. L'auteur a-t-il voulu prendre parti entre eux? Peut-être, mais nous, spectateurs désintéressés, nous ne saurions vraiment faire pencher la balance d'un côté plutôt que d'un autre, tant chacune de ces deux individualités frémit de sa vie propre, tant l'une et l'autre nous est sympathique, pour des motifs différents à coup sûr, mais pour celui-ci, en tout cas, qu'elles vivent et qu'elles affirment leur droit à la vie.

C'est *le Bercail* avec l'héroïne de la pièce, Eveline Landry, à la fois une amoureuse et une mère, amoureuse dont le cas réédite un peu celui de Mme Bovary, mais qui se présente néanmoins à nous sous des traits bien personnels : enfance maussade de province, tristesse d'un mariage médiocre, aspirations vagues vers un amour plus noble ; c'est une créature proche de nous, et nous l'aimons à cause de cette simple et humble douleur, et nous lui pardonnons sa faute lorsqu'elle abandonne Etienne et surtout son enfant. Le premier acte en faisait une amoureuse, le troisième acte en fait une mère. Cette fois, c'est le vieux sentiment de l'amour maternel qui est mis en jeu chez nous, le personnage nous demeure encore sympathique de la même manière que les protagonistes de l'ancien théâtre. Mais il reste, en définitive, un véritable caractère de femme, unevéritable individualité, et c'est par là surtout qu'il vous prendra jusqu'au plus profond de l'être.

C'est encore *la Rafale*, avec son accent de tragédie moderne et son allure vertigineuse, dans laquelle Robert de Chacéroy et Hélène Lebourg jouent tour à tour le rôle de personnage sympathique, tous deux d'égale force, s'aimant d'un amour âpre et sauvage, tous deux tarés, cependant, l'une courtisane, l'autre personnage louche frisant l'escroquerie dans les innombrables affaires qu'il mène, finissant comme il doit finir, par le pistolet qui lui épargne la correctionnelle. Mais l'auteur les a si bien marqués, ces deux personnages, comme à l'eau-forte, il a gravé leurs traits d'un dessin si vigoureux et si hardi que leur personnalité même nous les fait aimer par son outrance et sa vie. Nous les aimons comme nous aimons les êtres instinctifs et malsains de Bataille, comme les personnages amusants et douloureux à la fois de Maurice Donnay, comme les superbes figures que grave l'art puissant et sobre d'Emile Fabre. Tous ces protagonistes sont devenus les véritables personnages sympathiques de notre art dramatique, ceux « du bonheur ou du malheur desquels nous fassions comme notre propre affaire».

Nous ne parlerons ici que pour mémoire du théâtre de M. Alfred Capus : vraiment il faudrait en citer tous les personnages, car tous sont peu ou prou sympathiques. L'auteur a insufflé en eux cet amour sincère et un peu naïf de la vie, ce désir ardent du bonheur qui, à force de le convoiter, finit par le posséder, qui, d'emblée, nous

rend aimables de tels êtres, qui les met aussitôt en communication avec nous, qui ne tarde pas à nous les faire aimer profondément. Voyez comme nous nous intéressons au sort de son Piégois qui n'est pourtant qu'un triste sire, homme d'affaires louches, tripoteur de bas étage qui nous émeut cependant par sa sincérité, par sa bonté, par une sorte de candeur qu'il porte en lui et qu'il est infiniment curieux de rencontrer dans une âme de cette sorte. Mais n'est-ce pas, nous l'avons dit, notre curiosité qui est la première séduite, n'est-ce pas elle qui décide, en définitive, de nos jugements sur tel ou tel personnage? Et ne faut-il pas rendre grâces, en fin de compte, à cette observation toujours aux aguets que nous portons en nous depuis quelques années, à ce désir sincère de comprendre l'âme d'autrui, quel que soit autrui, à la comprendre et à l'aimer?

Sans cette curiosité palpitante, prête à se muer en sympathie lorsque l'objet nous émeut ou nous intéresse, bien peu de personnages, avouons-le, exciteraient encore notre sentimentalité dans le théâtre contemporain. Nous avons perdu le secret des grands enthousiasmes de jadis pour certaines idées ou certaines inclinations lorsqu'elles sont représentées à la scène. Nous sommes plus compliqués, partant plus exigeants. Et, néanmoins, nous ne saurions nous donner complètement à un spectacle dont tous les protagonistes seraient étrangers à nos concepts familiers. Si nous

aimons des personnages d'une tournure d'esprit et de caractère autre que celles des personnages de l'ancien théâtre, nous aimons encore et vraiment il n'est pas possible de concevoir une œuvre d'art à laquelle puisse s'intéresser tout un public et d'où serait précisément banni tout intérêt pour ce public, puisque les fantoches qui s'agitent sur la scène lui seraient totalement indifférents.

Le théâtre populaire lui-même — cette dernière forme de l'art dramatique — devra se préoccuper de créer des personnages sympathiques. Pour un public populaire, c'est, à l'heure actuelle, une nécessité de prêter un regard ou une oreille sympathiques à l'un des protagonistes de l'action qui se déroule devant lui. M. Emile Faguet le reconnaissait, un jour, à propos d'une représentation d'*Athalie* : « Que faisait, écrivait-il, le public populaire à toute cette représentation d'*Athalie?* Eh! qu'est-ce que vous voulez qu'il fît? Il cherchait le personnage sympathique. Le public populaire, sauf quand il va au café-concert pour satisfaire le besoin de propos salés qui est un des traits de la race, va au théâtre pour s'intéresser à quelqu'un et non jamais pour autre chose. Donc, à *Athalie*, il cherchait le personnage sympathique, et naturellement, il ne le trouvait pas, Racine ayant négligé ou dédaigné de l'y mettre. Il se disait : « Bon! Joad est une vieille canaille, très forte, du reste ; Athalie est une simple imbécile.

Mais celui à qui l'on veut que je m'intéresse, où est-il ? Quand sortira-t-il de la coulisse? Je l'attends pour m'émouvoir. » Le public populaire a attendu son personnage sympathique jusqu'à la fin du cinquième acte ; et, du reste, qu'Athalie fût égorgée, Joad vainqueur et Joas couronné, cela lui était bien égal.

« Moi-même... Parfaitement! Quelque imperméable que je croie être et que l'on croit que je suis aux influences du public ambiant, je me rappelle très bien que j'étais un peu devenu peuple par communication et infiltration inévitable, et que j'en arrivai peu à peu à cette impression : Elle est admirable, cette pièce, mais admirable et intéressante sont deux choses extrêmement différentes; et, pour ce qui est de l'intérêt dramatique, *ils ont raison*, ce n'est pas une pièce intéressante. »

M. Emile Faguet a raison : plus qu'un autre, le public populaire a besoin d'applaudir le personnage sympathique, parce qu'il est incapable de réflexion et tout à fait dénué de sens critique. Il n'est pas assez affiné ou instruit pour faire abstraction de sa personnalité, de ses goûts, de ses idées. Il ramène tout à lui. L'œuvre dramatique ne l'intéresse pas en elle-même. Il n'y a que les actes des protagonistes qui retiennent son attention. Il ne juge pas en artiste — et il en est bien empêché! — il juge en homme. Ce qui l'intéresse, c'est la lutte qui se déploie sous ses yeux. Il prend

parti pour tel ou tel personnage et il lui porte une sympathie si vive qu'il pleure abondamment sur ses malheurs comme il est naïvement heureux de tout ce qui lui arrive de bon.

Loin de s'affaiblir, le rôle du personnage sympathique prendra donc une force toute nouvelle avec l'expansion du théâtre populaire. Tout au plus peut-on affirmer qu'il se modifiera, qu'il se modèlera sur la sensibilité du public qui l'écoutera. Déjà, nous l'avons dit, il est autre qu'il n'était hier, et il sera peut-être très différent demain de ce qu'il est aujourd'hui, mais cette évolution même ne sera-t-elle pas une preuve de la nécessité de son existence, qui est, en quelque sorte, une nécessité de l'art théâtral tout entier

DE QUELQUES PONCIFS

L'histoire de la formation des poncifs littéraires au théâtre est assez aisée à exposer et très curieuse à observer. Toute école qui tend à s'affirmer en littérature, jette dans la circulation un nombre indéterminé de figures qui ne sont autre chose qu'une variante nouvelle et ingénieuse des types éternels dont se pare l'humanité, et qui ne tardent pas à devenir rapidement populaires si l'école qui les a créés finit par triompher. Ces figures nouvelles qui sont des figures vraies puisqu'elles ne sont que des copies plus ou moins bien venues des originaux qui circulent autour de nous, viennent grossir, renforcer le répertoire, et, souvent, le transformer d'un seul coup. Elles sont nécessaires à l'évolution, c'est-à-dire à la vie même du théâtre.

Mais, de ce fait qu'elles sont le produit de toute une génération littéraire, il s'ensuit logiquement qu'elles deviennent inutiles et bientôt même odieuses aux générations suivantes qui, elles aussi, se hâtent vers le succès en talonnant

leurs devancières et en leur opposant de nouvelles conceptions, de nouvelles théories, de nouveaux types.

Bientôt la caducité des premiers apparaît en plein relief. Les spectateurs, d'abord insoucieux de la querelle, s'animent, et, en vertu de l'invincible loi du progrès, prennent parti pour les plus jeunes et achèvent promptement la victoire de ceux-ci.

De la sorte, chaque école littéraire apporte et remporte avec elle tout un monde de types sociaux qu'elle a fixés au théâtre en une forme souvent définitive et qui demeurent comme les témoins irrécusables de toute une époque, de toute une façon de penser, de parler et d'agir. Seulement, comme un grand nombre de ces types, vers la fin de chaque génération, ont, pour tout le monde, un aspect de déjà vu, paraissent même souvent tout à fait usés, leurs défauts s'exagèrent, grossissent effroyablement et en font une manière de caricature d'eux-mêmes. A ce moment précis, l'on peut dire que le type littéraire est devenu un *poncif*. Sa première expression était l'expression de la réalité, la copie exacte d'un personnage vivant, sa dernière expression n'est plus qu'un fantoche, une charge informe qui, ne correspondant plus à rien dans la vie, nous paraît être la représentation d'un être fictif qui n'aurait jamais existé.

D'autre part, en vertu des lois mêmes du théâtre

qui tendent naturellement à l'exagération des traits observés, il était presque inévitable que l'auteur dramatique, si soucieux de réalisme et d'exactitude qu'il fût, amplifiât l'image que lui fournissait la vie, ne fût-ce que pour créer ces contrastes entre protagonistes qui sont devenus l'essence même du théâtre depuis le romantisme. Il contribuait donc ainsi à exagérer sa sensation, à la déformer, à en donner déjà une quasi-caricature. De sorte que, même à l'époque où le type littéraire n'a pas encore tourné au poncif, au moment où l'on peut le mieux le considérer comme la copie d'un personnage vivant, il n'est déjà plus tout à fait exact, ou, en tous cas, il ne l'est que du point de vue de l'optique théâtrale qui, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, nous présente du monde une image déformée.

Chercher des exemples pour montrer comment s'accomplit ce *processus* littéraire, comment s'opère cette insensible évolution de la vérité au poncif, c'est entrer au vif même de notre sujet et dérouler sous les yeux la liste des personnages qu'il fut de mode d'introduire dans les pièces il y a quelque vingt-cinq ou trente ans, et qui nous paraissent aujourd'hui d'une poncivité déplorable. Cette liste sera forcément incomplète, car nous n'avons nullement l'intention d'analyser *tous* les types devenus conventionnels, mais bien de marquer par quelques exemplaires caractéristiques et leur rôle et leur importance générale.

Le premier qui s'offre à notre vue est aussi le plus démodé, le plus triste, le plus conventionnel de ces types fameux, celui que tout le monde a proclamé archi-faux et archi-usé, celui qui ne sort plus, enfin, que très rarement du magasin des accessoires où il devrait bien demeurer à jamais, le type du raisonneur.

Le raisonneur est cet être ennuyeux et d'importance qui, sous le prétexte d'une conversation avec un compère quelconque, explique, traduit, « raisonne » pour le public les principaux arguments de la thèse que va émettre l'auteur, ainsi que le caractère des protagonistes chargés de la démontrer. Au fond et à y bien regarder, qu'est-ce que le raisonneur, sinon l'éternel, l'inévitable, l'indispensable chœur antique ? Et que fait-il d'autre en nous éclairant sur les mouvements de notre âme ou en nous documentant sur les mœurs actuelles, que de philosopher à la manière du chœur de jadis ? Ne suit-il point, lui aussi, pas à pas, chaque personnage dans son évolution ? Et, calculant — avec quelle précision ! — l'effort, la passion et la résistance de chacun, ne dévoile-t-il pas ainsi succinctement les événements qui vont suivre, les péripéties que l'on attend, le dénouement que l'on appréhende ?... Oui, en réalité, c'est bien ce même chœur antique avec toute la différence formidable qui sépare le théâtre grec de la comédie moderne, et M. Frédéric Loliée a eu raison de dire, il y a peu de temps, que les

fonctions de raisonneur étaient un emploi « dont, « pendant des siècles, on crut que le théâtre ne « pourrait se passer : c'est Ariste, c'est Chrysale, « c'est Philinte, c'est Cléante, c'est Béralde, dans « Molière ; c'est Desgenais dans les comédies de « Barrière, c'est Clotilde dans la *Famille Benoî-* « *ton.* »

Le raisonneur n'est donc point une création due à une génération littéraire seulement, mais l'on peut affirmer — et c'est ce qui n'a pas été la moindre cause du discrédit dans lequel est tombé l'emploi — que jamais rôle n'a paru plus indispensable, plus fécond, n'a été plus exploité ni plus remanié que par la génération qui a précédé celle des jeunes auteurs de maintenant. Le raisonneur a été le personnage nécessaire, la cheville ouvrière de toute bonne comédie de Dumas fils, et le type le plus parfait qu'il en ait créé est le fameux Rémonin de l'*Étrangère*. Rémonin est un savant, Rémonin est un chimiste d'âme, Rémonin est le plus profond des psychologues, Rémonin est le plus pédant des moralistes. Quand il vient à l'avant-scène, chacun attend la conférence et cherche des yeux le verre d'eau traditionnel. Inutile de dire que Rémonin est aussi le plus avisé des augures et le liseur de pensées le plus renversant. Il n'a d'égal en ce genre d'exercice que M. de Ryons dans l'*Ami des femmes*. Celui-là est vraiment le plus surprenant des observateurs : il induit, il déduit, il fait preuve en toutes choses

et à l'occasion de chaque personne d'un flair surabondant qui confine parfois à l'illuminisme.

Et Lebonnard de la *Visite de noces !* Ne pourrait-on pas dire que lui aussi est un peu le raisonneur de la pièce ? Sans doute il ne se contente pas de parler, il agit parfois, il ne demeure point tout à fait le témoin indifférent, mais il aime à conclure par de jolis aphorismes moraux, il aime à donner son mot, à faire constater sa présence, ou, plutôt, celle de l'auteur lui-même, car en général, le raisonneur ne fait que tenir la place de celui-ci : il est à la fois son coadjuteur et son complice.

La vérité, c'est précisément que si ce rôle du raisonneur nous paraît aujourd'hui tout à fait exécrable, c'est qu'il est essentiellement conventionnel. Il est possible, il est certain même que la vie contient, elle aussi, un certain nombre de personnages graves qui aiment à vaticiner sur les choses et les gens, mais avouons que c'est là l'exception et avouons surtout que le théâtre, plus que tout autre genre, eût dû s'interdire de les mettre à la scène. Le théâtre vit d'action avant tout, il a pour objet, non de nous donner une série de conférences, mais de les mettre en œuvre, il ne doit pas démontrer, il doit montrer. Or le raisonneur est essentiellement le démonstrateur, le professeur, l'insupportable pédant qui vient à toute minute entraver l'action. Il faut toute l'habileté d'un Dumas pour sauver l'odieux du personnage,

il fallut plusieurs siècles de théâtre pour s'apercevoir de son inutilité foncière.

C'est que s'il est désagréable au spectateur, il est furieusement commode à l'auteur, le type du raisonneur ! Et, même parmi ceux qui se piquaient surtout, en ces dernières années, de nous donner de la vie un tableau fidèle, on en compterait plus d'un qui s'est servi de ce *Deus ex machinâ*. Rappelez-vous plutôt Montade du *Prince d'Aurec* et la grande conversation-conférence que Henri Lavedan lui fait faire au premier acte avec de Horn, le banquier juif. Rappelez-vous Hector de Tessier des *Demi-Vierges*, exposant sa théorie du krach de la pudeur et du krach de la dot. Rappelez-vous enfin, dans une pièce toute récente, dans le *Torrent* de Maurice Donnay, Morins, l'écrivain, le dernier confesseur laïque, et sa conversation suprême avec l'autre confesseur, l'abbé Bloquin : « Monsieur l'abbé, nous sommes deux augures « qui ne peuvent pas se regarder sans pleurer. » Ceux-là, ce sont les derniers raisonneurs, les raisonneurs nouveau jeu, qui dérivent plutôt de Ryons que de Rémonin : ce sont ou des hommes du monde, psychologues amateurs, ou, plutôt, ce sont des professionnels de la psychologie, des écrivains analystes, type archifaux, d'un conventionnel ridicule, qui s'est introduit, on ne sait comment, dans la littérature entre 1885 et 1900 et qui est aujourd'hui si démodé qu'il n'inspire plus que le sourire. Le théâtre n'a nul besoin de ces « diables

boiteux » en habit et en gants blancs, qui ont toujours l'air de faire la parade et de soulever le mystère de toutes les existences avec des apitoiements ou des considérations philosophiques, le théâtre peut et doit se passer d'eux : le type du raisonneur n'existera plus que dans l'histoire littéraire de cette époque.

Si ce personnage n'était pas d'invention moderne, encore qu'on eût essayé, en ces derniers temps, de l'habiller au goût du jour, il constituait, en tous cas, un excellent protagoniste à cet autre type bien moins conventionnel, celui-là, mais devenu tout de même aussi un poncif, nous avons nommé : l'Américain.

L'Américain richissime ne doit être confondu ni avec l'Anglais légendaire à cheveux et à barbe roux, l'homme à la lorgnette et au « Aoh ! Yes !... » des comédies de la Restauration, ni avec le Brésilien, chargé d'or et de diamants, qui triomphe dans les opérettes du second Empire. Tous trois dérivent de trois exceptions différentes : l'Anglais est l'original, le burlesque destiné à faire rire par ses remarques stupides et ses gaucheries, il est le but naturel de toutes les plaisanteries, il est l'engin de toutes les farces, il est la ressource suprême du vaudevilliste aux abois. L'Américain du Sud est le rastaquouère enivré d'une fortune nouvelle qui arrive à Paris pour s'immiscer aux mœurs galantes des Français, pour faire la fête et mener joyeuse vie. L'Américain du Nord, au contraire, le Yankee, le

vrai, le seul Américain que nos auteurs dramatiques osent encore faire marcher sur les planches, quitte son usine, ses mines, ses chemins de fer, sa banque, on hôtel de Chicago non seulement pour faire la fête et voyager, mais surtout pour se poser, vis-à-vis d'une civilisation corrompue, en champion de la morale.

Comme l'a très bien observé M. Étienne Rey dans un curieux article qu'il a consacré à ce type conventionnel et curieux, l'Américain a été inventé de toutes pièces pour les auteurs dramatiques qui avaient besoin d'un moraliste, d'un sauveur ou d'un dieu bienfaisant et généreux.

Le premier qui paraît l'avoir mis en scène avec les caractères principaux qu'on observera toujours en lui désormais, c'est Alexandre Dumas fils dans l'*Étrangère*. Ce n'est encore qu'une apparition, mais quelle apparition ! Ce Clarkson vingt fois millionnaire (on n'oserait pas encore parler de milliard) qui a fait cent métiers, qui a roulé à travers les continents, parti de rien, arrivé à force d'audace, d'énergie, de brutalité, paraît avoir à sa disposition des moyens extraordinaires : « Les premiers « trains, dit-il, m'apportèrent « un hôtel, un res-« taurant, une école, une imprimerie, une église. « Au bout d'un mois, le camp était une ville avec « un véritable palais au milieu. » Quel homme ! Et quelle rapidité dans l'exécution de ses desseins ! Cela tient du prodige. Aussi toujours en l'air, toujours sur le point de partir. A peine

l'entrevoit-on entre deux portes, il prend le paquebot, il y va, il en arrive ! Ficelle merveilleuse à joindre à toutes celles dont joue si habilement Dumas. Si Clarkson n'était pas aussi pressé de s'embarquer précipitamment pour l'Amérique, il n'eût pu se battre avec le duc de Septmonts, il ne l'eût pas tué, et la pièce n'était plus possible !

Clarkson n'est pas seulement un homme pressé, c'est un homme d'une audace extraordinaire et d'une force aux armes stupéfiantes. Il raconte à mistress Clarkson comment il a reconquis 50.000 dollars qui lui avaient été volés : « Je prends deux « revolvers, ma carabine Henry, une merveille de « précision ; je monte à cheval, et je pars tout seul « à la recherche de mes trois gredins. » Naturellement, l'entreprise est couronnée de succès. Clarkson escalade les rochers, tue les brigands et rentre triomphalement dans sa ville avec l'argent reconquis. « Et voilà, ma chère, l'histoire de vos « 50.000 dollars ! » Ce n'est pas plus difficile...

Aux armes, Clarkson est toujours prêt à se battre : le duel à l'américaine, voilà ce qu'il lui faut ! « Nous autres Américains, dit-il, nous vidons la « question en cinq minutes, au premier coin de « rue... Suivez-moi dans ces grands terrains « déserts, derrière votre hôtel. » Et allez donc !

Enfin ce Yankee ne serait pas un fils cher à Dumas, s'il n'était moralisateur en diable. Il représente l'homme primitif aux instincts droits, aux idées brutales mais franches, qui lutte con-

tre la corruption parisienne : « Nous autres, dit-il « au duc de Septmonts, nous ne nous marions « que par amour... Nous aimons les gens qui tra- « vaillent, etc... » C'est le parangon de toutes les vertus, le dispensateur de toutes les justices.

Un type aussi merveilleux dont Dumas fils, avec son flair, avait deviné toutes les ressources théâtrales ne pouvait tomber dans l'oubli après l'*Étrangère*. Il ressuscite tout de suite et avec les mêmes caractères, la même physionomie, les mêmes traits conventionnels et faux que l'on voulut nous faire prendre pour des traits de race. Successivement Henri Becque dans la *Parisienne*, Paul Hervieu dans la *Course du Flambeau*, Abel Hermant dans les *Transatlantiques*, — pour ne citer que les œuvres et les auteurs principaux, — nous présentaient des Américains jeunes ou vieux, mais tous également audacieux, figures énergiques à la face rasée, aux muscles d'athlète, à la simplicité d'allures, à la brutalité de la pensée et de l'expression. Et tous, taillés sur le même modèle, étaient désespérément similaires, tous renouvelaient le miracle de fausseté et de sottise du Clarkson de l'*Etrangère*. Le Stangy de Paul Hervieu brassait des capitaux immenses « avec le geste large qu'on a dans le nouveau monde ». Sans hésiter, il promettait des traitements magnifiques, des bénéfices inouïs, il jonglait avec les millions, il s'affirmait roi de l'or et le donnait à entendre à tout venant. Aussi rapide que Clarkson, du reste, il

était continuellement sous pression, toujours prêt à partir, — et de quelle façon! l'auteur lui-même nous l'indiquait : « Stangy va partir de votre salon « pour la Louisiane en habit noir et en cravate « blanche. Il ne repassera pas chez lui pour endos- « ser sa tenue de voyage. Il trouvera dans un sac à « main un costume de jour pour se rhabiller en « temps convenable. » C'est Frégoli ! Et le Simpson de la *Parisienne* était encore plus trépidant; il n'apparaissait que, pour dire, en quelques mots, qu'il allait partir ! Quant aux héros dont Abel Hermant émaillait ses *Transatlantiques*, chaque acte les voyait accomplir un nouveau voyage outre-mer !

Cette vélocité dans l'allure, jointe à la fortune colossale, à la vigueur d'athlète, à la simplicité des sens, à la morale facile et sûre, au bon sens général d'être sain, c'est par là que se distingue et que se reconnaît tout de suite le type de l'américain au théâtre. Est-il besoin d'insister pour souligner combien une telle conception est arbitraire, à quel point elle s'éloigne de la vérité qui n'est jamais une, mais multiple, et combien, enfin, on la sent proche de cette conception enfantine de l'Américain à la Jules Verne, qui traverse la vie revolver au poing... Le poncif du Yankee est véritablement devenu déplorable. Il n'a guère de comparable pour la fausseté de l'allure que cet autre type, celui du milliardaire.

C'est au *Prince d'Aurec* qu'il faut revenir pour

rencontrer la première silhouette de ce personnage fameux qui soit définitive. Le baron de Horn, banquier juif, fils et petit-fils de proscrits, s'oppose désormais, par la seule force de son argent, à la puissance aristocratique du prince d'Aurec. Pour la première fois au théâtre, les deux éléments sont mis en présence, de même que quelque quarante ans auparavant, la bourgeoisie dorée de M. Poirier s'était trouvée brusquement en contact avec la noblesse ruinée du marquis de Presles. Les mêmes causes ont produit les mêmes effets : la noblesse de sang a dû se courber devant la noblesse d'argent. Seulement, le père Poirier, qui, au fond, était un brave homme, y mettait plus de formes et de délicatesse que le baron de Horn. Les temps ont progressé, l'âpreté au travail et à la concurrence a durci encore les égoïsmes, a fait l'homme plus farouche, plus « loup pour l'homme ». L'argent craint moins de se dissimuler, puissance formidable qui se fardait jadis de quelque apprêt, se masquait de grands mots, et se découvre aujourd'hui, impitoyable et vengeresse. A l'avenir, le millionnaire sera l'homme de proie dont la conscience ne s'inquiète d'aucun scrupule ni d'aucune moralité, et c'est bien désormais sous cet aspect qu'apparaît le banquier, l'homme de Bourse, la Puissance-Argent, que l'on fait juive — au gré des auteurs et pour respecter la couleur locale. Toutes les pièces qui ont suivi le *Prince d'Aurec* et où a été mis en scène un

personnage de cette catégorie n'ont fait que rééditer de nouveaux exemplaires du baron de Horn. On aurait peine à les citer tous, car il n'est peut-être pas d'auteur dramatique qui n'en ait fait intervenir un, directement ou indirectement, dans une de ses pièces : Lavedan, Maurice Donnay, Jules Lemaître, Abel Hermant, Romain Coolus, Octave Mirbeau, ont tour à tour mis en scène quelques échantillons du richissime qui, ainsi, nous est connu par tous ses côtés moraux et sociaux, qui a été peint, analysé, scruté dix et vingt fois, qui est devenu le protagoniste attendu de toute « soirée dans le monde », de toute « pièce d'affaires », de toute intrigue d'amour où il s'imposera par la force incalculable du capital triomphant. C'est toujours la même psychologie, la même allure, le même dénouement prévu, qu'il s'agisse du baron de Horn ou d'Isidore Lechat, figures tragiques, qui ont amassé sur les ruines leur fortune immense et dont la vie sera toujours plus ou moins empoisonnée par quelque drame intime ou par quelque effroyable catastrophe financière dans laquelle ils sombreront.

Cependant, malgré leur uniformité d'âme, nous pouvons observer que ces types de milliardaires au théâtre ont moins vieilli, sont moins affligeants que les autres poncifs. D'abord ils sont plus exacts et nous pouvons aisément en contempler des échantillons de chair et d'os dans la vie présente. Et puis, ils sont plus récents : il n'y a guère qu'une

quinzaine d'années que l'on commence à parler du milliard sur la scène.

Enfin, ils sont moins défraîchis, en général, que tels types lamentables qui traînent sur les planches depuis près de cent ans et dont le plus faux et le plus grotesque est peut-être l'« Honnête homme. »

L'honnête homme a été représenté au théâtre par des figures successives qui ont eu plus ou moins de succès. Il y a eu jadis le vieil ami, compagnon fidèle, consolateur dans les épreuves, moraliste, à l'occasion, messager sûr, adversaire implacable du traître. Le théâtre de Dumas fils en a fait à lui seul une consommation considérable.

On citerait de même le médecin de la famille, personnage plus modéré celui-là, honnête homme aussi, mais qui aime volontiers à étayer son honnêteté, à appuyer ses principes moraux sur des considérations scientifiques, physiologiques ou psychologiques. Le médecin scrute les âmes au travers des corps, et s'il est un aussi parfait citoyen sur la scène, c'est assurément qu'il considère la morale comme la plus parfaite et la plus indispensable des hygiènes.

Le vieux répertoire avait fait encore une consommation exagérée de notaires venant apporter à la jeunesse inexpérimentée ou aveuglément passionnée le secours de leur science et de leur sagesse. Ceux-là représentaient, si l'on veut,

l'honnêteté des affaires, l'honnêteté du patrimoin bien acquis et conservé jalousement. Ce type a à peu près disparu dans le théâtre contemporain Balzac s'en était beaucoup servi ; il est apparu aux yeux de nos dramaturges comme trop artifi ciel et archiconnu. Le notaire de comédie est un poncif parmi les poncifs.

Et il y aurait également à citer, parmi les types d'honnête homme qu'a engendrés l'art dramatique, le type du curé, du bon curé, aux parole réconfortantes et salutaires, qui accomplissait au cinquième acte le sauvetage des âmes... et de la pièce en tirant l'auteur d'embarras. Mais parm toutes ces figures plus ou moins conventionnelles plus ou moins poncives, aucune n'a eu au XIXe siè cle plus de succès, aucune n'a été plus souven esquissée que celle de ces deux types parfait d'honnête homme : le sympathique ingénieur e l'explorateur.

Le sympathique ingénieur a été une véritabl trouvaille et il a fait rapporter plus d'argent la Société des auteurs que n'en eussent gagn tous les élèves de l'Ecole centrale réunis. L'ori gine de ce type si curieux a été admirablemen mise en lumière par Francisque Sarcey, à propo de *Par droit de conquête*, d'Ernest Legouvé :

« On imagine toujours, dit-il, que les person nages que les écrivains dramatiques mettent e scène sont copiés sur la réalité. Il faudrait bie se persuader que cela est, au contraire, fort rare

que les hommes de génie, seuls, ont réussi quelquefois à porter la vérité au théâtre et à l'imposer au public qui se refuse le plus souvent à la reconnaître pour vraie.

« Les Scribe de tous les temps n'ont jamais présenté à un spectateur l'image de ce qui existe, mais de ce qu'il croit exister, — ce qui est bien différent. Ils ne composent pas un personnage sur le modèle que leur offrent leurs yeux, ils le tirent du fond des opinions courantes : c'est une création artificielle que le public goûte et applaudit parce qu'il y retrouve des traits fournis par lui-même, parce qu'il s'y reconnaît et s'y admire dans ce qu'il a de plus cher au monde, ses préjugés.

« Quel a été le préjugé dominant de ces dernières années ? C'est que le premier, le grand mérite de l'homme était de dompter les forces de la nature et de les tourner à son usage. Combler les vallées, aplanir les montagnes, emmagasiner la vapeur, l'eau, le vent et les distribuer à sa volonté et selon ses besoins, bâtir des ponts, percer des tunnels, cuirasser des vaisseaux, et, d'un seul mot, asservir la nature, tel a été l'idéal de la génération présente.

« Il s'est personifié dans un homme, l'élève de l'Ecole polytechnique, « l'Ingénieur ». C'est lui qui est, en effet, le représentant de la science active, et comme il était admis qu'il n'y avait d'autres progrès à réaliser dans le monde que de rendre

la matière plus docile, on a fait également de lui le missionnaire et l'apôtre du progrès.

« Il a été le héros par excellence : tous les regards se sont tournés vers lui, et le préjugé s'est formé peu à peu que ce devait être là l'homme de toutes les vertus et de toutes les gloires. Le théâtre s'en est emparé et lui a tout naturellement donné le premier rôle, celui d'amoureux... »

Telle paraît bien être, en effet, l'origine du type de l'Ingénieur sur la scène. Il dérivait tout naturellement de cette conception démocratique qui opposait l'intelligence du travail à celle de la naissance, de la fortune amassée péniblement à la fortune héritée. C'était le prototype d'une classe toute nouvelle de la société et c'était aussi un peu comme un hommage rendu à la science par des auteurs et des bourgeois très ignares et très éblouis par les merveilles des récentes découvertes. C'était la preuve de cet axiome que le travail fortifie l'âme et le corps, que le travail ennoblit, que le travail grandit l'individu, que le travail est, à lui seul, le certificat patenté de toutes les vertus et de tous les héroïsmes. C'était encore une flatterie à l'égard de la bourgeoisie triomphante et de M. Poirier, c'était une opposition que l'on proclamait « heureuse » avec les vices de l'aristocratie oisive et corrompue. C'était enfin, à l'époque, presque une nouveauté, l'importance du rôle de l'ingénieur dans la « société » ne datant guère que d'une cinquantaine d'années.

Ce que ce type devenu fameux a été sous la plume bourgeoise d'Émile Augier, chacun ne le sait que trop : André Lagarde, dans la *Contagion*, voilà le vrai personnage tel qu'on le rêvait à cette époque : il a vécu avec les ouvriers, il a travaillé avec eux dans les ateliers, il a été chauffeur, mécanicien, il a passé dix mois « jour ou nuit, la face au feu et le dos à la bise ». Mais il sait son métier à fond, mais il est ingénieur du chemin de fer du Midi de l'Espagne, à cinq mille francs par an : « J'étais bien fier du premier « argent que j'ai envoyé à ma mère !... Il a servi « à l'ensevelir !... Pauvre sainte femme ! » Voilà le bon fils. Aujourd'hui il revient en France avec un projet splendide : supprimer Gibraltar « en « creusant un canal navigable de vingt-cinq lieues « entre Cadix et Rio-Guadiario ! » Voilà le bon patriote. Voilà le bon et sympathique ingénieur ! C'est lui qui déjouera les menées anglaises, qui sauvera l'honneur de sa sœur, qui fera l'admiration de toute la salle... et un beau mariage pour conclure !

Vous voyez le type. Tel il apparaît dans la *Contagion*, tel vous le retrouvez dans toutes les pièces où l'on veut personnifier l'honnête homme. Pendant vingt-cinq ans, il a encombré la scène de sa vertueuse présence, il a été le mari rêvé de toutes les ingénues, le gendre caressé de tous les beaux-pères, il n'y a pas eu de bon mariage sans lui, pas de ménage heureux sans qu'il en fît par-

tie. Pendant vingt-cinq ans, cette fonction d'ingénieur a hypnotisé les auteurs dramatiques de telle façon qu'ils en ont oublié tous les autres corps de profession. Aujourd'hui la vogue de l'ingénieur est sensiblement passée : de temps en temps, il apparaît encore sur la scène, par-ci, par-là, les critiques signalent sa présence en ronchonnant, mais, peu à peu, on l'abandonne. Avant dix ans il sera tout à fait oublié.

Le type de l'explorateur, bien qu'ayant eu semblable fortune, semble pouvoir résister plus longtemps. Récemment, MM. Maurice Donnay et Paul Hervieu ne craignaient pas de s'en servir dans l'*Autre Danger* et dans le *Dédale*, et le succès couronnait leur dangereuse tentative ! C'est qu'il est admirablement commode, l'explorateur, — si commode qu'il n'est guère d'auteur dramatique qui n'en ait usé et même abusé.

Avant tout, on le reconnaît à ses exploits merveilleux. Dans le *Monde où l'on s'ennuie*, Roger de Céran est allé dans l'Asie Occidentale : « Figurez-vous un pays inexploré, une mine véritable pour le savant, le poète et l'artiste. » Chambray, de M. Jules Lemaître (*L'Age Ingrat*) est « le premier Européen qui ait remonté jusqu'aux sources du Niger ». Guillaume Lebreuil (*Le Dédale*) est allé en Australie. Paul Moncel (*La Fille Sauvage*) a visité les peuples les plus farouches. Michel Prinson (*Le Coup d'Aile*) est devenu au Congo une sorte de roi. Enfin Pierre

Champlieu, d'Emile Augier *(Lions et Renards)* est le premier Européen qui ait traversé le Wadaï.

Tant d'exploits confèrent à ceux qui les ont accomplis, — est-il besoin de le dire? — tous les prestiges et toutes les vertus. Comme l'ingénieur, l'explorateur est bon fils, bon époux et bon patriote. Celui que MM. Paul et Victor Margueritte ont mis en scène dans *Le Cœur et la Loi* est rempli de mansuétude et de dévouement. Le cœur de Bernard « bat pour l'idéal ». Paul Moncel, de la *Fille Sauvage,* a « des yeux si calmes et si pro« fonds! Il a un regard qui tombe de si haut ! »

Tous possèdent, du reste, la force et la franchise. Chambray « dit toujours toute sa pensée devant n'importe qui ». Raymond de Nanjac, « pour avoir vécu dix ans en Afrique, comme un « ours, prend feu comme un canon ». Michel Prinson a une âme de révolté et Guillaume Lebreuil est devenu une sorte de sauvage que sa femme n'a pu réussir à apprivoiser et dont la première trahison va déchaîner les instincts de brute.

Ces êtres simplistes, forts et sincères deviennent entre les mains des auteurs dramatiques habiles de merveilleux instruments à opposer aux représentants de notre société vieillie et usée.

A ce point de vue, l'explorateur fait concurrence à l'Américain comme critique des mœurs et comme « sauveteur » final. C'est ainsi que Bernard improvise une âpre satire des mœurs du

jour. Il déclare que le mariage « est la plus basse des institutions humaines quand il n'est que l'union de deux fortunes ».

L'explorateur de MM. Paul et Victor Margueritte pérore avec transport, en évoquant sa vie « sans contraintes sociales ; sans lois que celles « de nature... les grandes chasses... la saveur « plus violente de l'existence. »

Enfin Bernard — encore lui! — joue le rôle de la Providence. Il sauve les Fourchambault de la ruine, tandis que Louis Guérin se fait le protecteur des faibles et que Pierre Champlieu prépare une expédition pour aller délivrer un ami resté prisonnier des nègres. Chambray déjoue un complot et se bat en duel pour un autre. Et enfin M. de Montaiglin est érigé en une véritable divinité, puisque, comme le dit A. Dumas dans sa préface, « il marche dans la vie, une main pleine « de pardons, une autre pleine de châtiments, « exterminant la révolte obstinée, comprenant la « faiblesse et l'erreur d'un moment. »

Ne souriez pas: tous ces ces gens-là finissent par constituer entre eux une sorte de chevalerie, de corporation supérieure dans laquelle on donne sa vie pour un idéal de beauté ou d'honneur. Un personnage d'Émile Augier, parlant des explorateurs, s'écrie : « Allez, ce sont des hommes *d'un autre « temps*. (Montrant une panoplie.) Il a dû battre « des cœurs comme ceux-là sous cette cuirasse, et « ce haubert a dû abriter des têtes moins pleines. »

Et Paul Hervieu lui-même parle quelque part « de « cette sorte de chevalerie que leur ont conféré les « entreprises lointaines. » Ce sont donc véritablement des héros de légende qui, dans notre siècle de bassesses et de platitudes, sont destinés à s'opposer aux âmes médiocres et surtout qui se donnent la mission très noble et très haute de se faire les redresseurs de tort. C'est précisément dans ce but que les auteurs dramatiques leur ont inculqué tant de vertu, tant de force, tant de générosité. Et, quand, par hasard, ils ont dû se résoudre à créer parmi eux quelques chenapans ou quelques criminels, ils leur ont donné une telle envergure que leur image agrandie nous en impose encore par ses proportions.

Comprend-on maintenant à quel point est faux ce type de l'Explorateur, de quelle façon et sous l'empire de quelles idées il a été conçu par les écrivains dramatiques et comme il ne correspond à rien dans la réalité ? C'est un des poncifs les plus détestables qui aient existé dans notre théâtre, car il n'a jamais, à aucun moment de son histoire, incarné un type véritable. Du premier jour où on l'a créé, on l'a fait artificiellement. Et cela est d'autant plus regrettable qu'il y avait peut-être de merveilleux types d'humanité à observer parmi les véritables explorateurs qui ne sont pas toujours des parangons de vertu et de désintéressement, mais qui ont contracté dans la vie libre et sauvage une ardeur à vivre et à sentir, une rudesse et une

puissance d'action qui se pouvaient fort bien montrer sur la scène. Si ce ne sont pas des modèles de sainteté, ce sont toujours des énergiques et des brutaux, et notre époque un peu efféminée ne possède pas tellement de types de cette catégorie que nous puissions délibérément en laisser passer un grand nombre sans les utiliser. Il est à craindre, toutefois, qu'un pareil courant soit bien difficile à remonter, et l'Explorateur doit être définitivement rangé dans le magasin aux accessoires où il est d'une utilité malheureusement beaucoup trop fréquente.

Par contre, il existe un dernier type qui a beaucoup vieilli sans avoir beaucoup servi et dont il faudrait parler pour mémoire seulement, s'il n'était curieux de rechercher les causes de son insuccès. Ce type est celui de l'Inventeur.

L'Inventeur n'a pas donné à la scène tout le secours qu'on eût pu attendre de lui. Tout au plus a-t-il permis d'amener un dénouement heureux par l'éclosion d'une mirifique découverte qui met désormais à l'abri du besoin le héros et sa famille. Ou bien il sert à affirmer la supériorité de l'intelligence sur les préoccupations amoureuses : « Et, maintenant, allons travailler ! » d'Alexandre Dumas fils, clôture dignement une œuvre où l'on vient d'assassiner une femme. Mais tout ceci est exceptionnel, et il est patent que l'inventeur ne sera jamais qu'une rare utilité. Emile Augier, qui avait essayé, avec son Desroncerets de *Maître*

Guérin, d'en camper un sur la scène, a dû renoncer à faire de son personnage le pivot même de l'intrigue et l'a peu à peu fait passer au second plan.

Les raisons du discrédit qui s'attache à ce malheureux type littéraire ne sont pas inexplicables : pour qu'une chose nous frappe, au théâtre, il faut de toute nécessité que nous la voyions ou que, la connaissant déjà parfaitement, nous puissions nous rendre compte sans la voir de ce qu'elle est, de ce qu'elle peut être au moment précis de l'action. Ainsi d'un incendie et d'une inondation, par exemple : les feux de Bengale de la coulisse nous illusionnent parfaitement et nous tremblons avec les malheureuses victimes exposées aux flammes; ou bien les appels réitérés de gens qui courent, affolés en indiquant d'une voix entre-choquée qu'une crue vient de se produire, que le fleuve monte à vue d'œil, nous émeuvent vraiment, encore que l'art du machiniste ne soit pas suffisamment puissant pour nous exposer *de visu* cette terrible catastrophe. Tandis que la plus merveilleuse découverte que nous verrions réalisée au théâtre — à supposer d'abord qu'elle soit réalisable sur la scène, — ne nous causerait aucune émotion, précisément parce que nous ne la connaissions pas auparavant et que tout l'art du dialogue est insuffisant à nous l'apprendre. Et c'est ainsi qu'un des types du roman les plus féconds et qui eût pu, semble-t-il au premier

abord, tenir la première place au théâtre d'un siècle de découvertes sensationnelles, n'est, en réalité, qu'un artifice de premier ordre, bon tout au plus à activer le succès d'un dénouement ou à fournir une donnée première.

Vous pouvez observer que, jusqu'ici, nous avons passé en revue quelques-uns des types du répertoire d'hier qui nous paraissaient plus ou moins démodés, atteints d'une vétusté plus ou moins visible, mais que, parmi eux, noux n'avons cité que des types d'hommes. Les types de femmes échapperaient-ils donc au théâtre à cette loi universelle d'évolution qui régit la littérature tout entière? Certes, non, mais diverses raisons rendent cette évolution beaucoup moins sensible.

Remarquez d'abord que les femmes, dans la société, et, par suite, au théâtre, présentent des types beaucoup moins tranchés que les hommes. Sans doute, il y a la menteuse, la curieuse, la voyageuse, la libertine, ou la vertueuse, mais derrière ces profils, il y a, avant tout et surtout la Femme, avec un ensemble de défauts et de qualités qui est bien à peu près le même chez la plupart. Et puis on ne trouve pas encore chez elles ces distinctions fondamentales que l'usage d'un métier ou d'une profession établit entre les hommes : la moralité, l'intellectualité d'un avocat ou d'un médecin, d'un militaire ou d'un journaliste seront foncièrement différentes; par suite, les types qu'on nous en donnera au théâtre présen-

teront une diversité infinie. La femme, au contraire, ne s'astreignant jusqu'ici à un métier que sous l'empire absolu de la nécessité, ne saurait être présentée sur la scène qu'avec son caractère d'épouse ou de mère, ou d'amante, c'est-à dire du point de vue sentimental. Or, les mœurs ont-elles tellement varié depuis cinquante ans que nous ne retrouvions plus les mêmes désirs, les mêmes passions, les mêmes inclinations? Les différences que nous observons ne sont que des différences de détail, et, sans doute, on ne fera plus parler aujourd'hui la jeune fille sur la scène comme feu M. Scribe faisait discourir ses ingénues, et, sans loute, la femme qui trompe son mari aura au-ourd'hui d'autres arguments, agira d'une autre açon qu'il y a une trentaine d'années, mais, au ond, la jeune fille n'en sera pas moins la jeune ille, et la femme adultère, la femme adultère.

Et, sans doute enfin, il y a eu jadis dans le vieux épertoire un certain nombre de types comme la emme fatale ou la belle-mère qui sont devenus 'atroces poncifs, sans compter la « femme qui a u tempérament » et ne peut voir passer un jeune omme sans s'esclaffer : « Le beau garçon!... Le uperbe militaire! » Il y a eu dans les mélos et y a encore la « femme bonne » qui est presque ujours une femme du peuple, celle qui aidera à tablir l'innocence de l'accusé, celle qui confon-ra le vrai coupable. Il y a eu et il y a encore la onne, descendante de la soubrette d'autrefois,

qui renseigne si obligeamment moyennant une petite pièce, et la vieille bonne qui a élevé le héros du drame ou de la comédie et se permet tant de choses et vient si joliment, au dernier acte de l'*Affranchie*, relever la femme fatale qu'est la Mme de Moldère de Maurice Donnay.

Mais ce sont là des types bien conventionnels, des types comme figés dans une apparence et sous un aspect qui demeure immuable depuis de longues années. Ils sont semblables à ces autres qui ont si longtemps fait rire avec un tic, comme le sourd, le myope, le bègue, le renifleur. Le sourd répond de travers, le myope prend une peau de lion pour un chien, un curé pour une dame, etc.... Tous ces types sont, à proprement parler, des pantins, ils ne présentent aucun de ces caractères de presque vérité et même parfois de grandeur qui avaient fait le succès des premiers, des vrais et inoubliables caractères d'hommes des comédies d'Augier et de Dumas d'où sont issus nos poncifs modernes.

On ne pourrait guère citer parmi les nouveaux types de femmes que celui de la révoltée, la jeune femme ou la jeune fille dont l'esprit trop développé trop encombré de lectures, se révolte contre la stupidité du mari ou contre celle des parents. Cette petite-cousine d'Emma Bovary, qui s'est aussi appelée Frou-Frou et Paulette et Séraphine Pommeau est bien celle qu'a peinte Jules Lemaître dans sa *Révoltée*, celle encore qui s'insurge dans les *Trois fille*

de M. Dupont, celle qui se révoltera de plus en plus et pour laquelle le mariage apparaîtra comme la pire des géhennes ou des duperies. Et, tout naturellement aussi, nous verrons se développer ces types nouveaux de la féministe et de l'intellectuelle dont les échantillons commencent à se répandre dans la vie réelle et qui n'ont guère été exploités jusqu'ici que par les nouvellistes ou les romanciers.

Il y a là, semble-t-il, toute une mine encore neuve à mettre en valeur et qui devrait autrement tenter les jeunes auteurs dramatiques que les sempiternels et insupportables types d'hommes que nous voyons évoluer chaque soir sur la scène depuis plus de trente ans. La transformation radicale qui est en train de s'opérer dans les mœurs féminines fait naître plus d'un problème qui, transporté ingénieusement sur la scène, peut devenir une comédie ou un drame tout aussi puissant que les plus belles fictions des auteurs dramatiques du XIXe siècle. Et ce seront, probablement encore, des types créés de toutes pièces qui serviront de modèles à beaucoup d'autres et qui s'useront par l'effet du temps, et qui deviendront aussi odieux et aussi ridicules à nos arrière-neveux que nous paraît la demoiselle à marier, ingénue et les yeux baissés, de M. Scribe, ou le jeune homme pauvre mais vertueux d'Octave Feuillet, qui fit verser tant de larmes à nos mères et qui, même sous l'apparence du *Fils de Giboyer* et malgré les re-

dingotes de M. Le Bargy, n'arrive que difficilement à nous faire sourire.

C'est que les poncifs au théâtre sont éternels Ils représentent le passé dans cette évolution continuelle de l'art dramatique qui se juxtapose si parfaitement à l'évolution de la société elle-même. Ils l'alourdissent dans sa marche en avant, et les écrivains les trouvent, cependant, si ingénieux, si pratique ou si aimés du public, qu'ils ne se séparent d'eux qu'avec une sorte de déchirement.

La paresse d'inventer de nouveaux types les fait s'attacher aux anciens avec une passion jalouse, et il faut que ce soit le public lui-même, lassé de voir s'agiter sur la scène tant de fantoches ne correspondant plus à rien dans la réalité, qui proteste à son tour et impose, en quelque sorte, une autre esthétique à ses fabricants de pièces.

Espérons qu'il ne tardera pas à s'agiter de nouveau et à balayer de la scène française les ridicules poncifs qui l'encombrent et entravent sa marche incessante vers de nouvelles destinées.

LES FEMMES AUTEURS DRAMATIQUES

Les historiens littéraires qui, dans quelque cent ans et plus, s'efforceront très gravement de définir ou d'interpréter l'évolution de la littérature féminine, — si, vraiment, il y a une littérature féminine, — noteront certainement comme un des symptômes les plus caractéristiques son inaptitude foncière aux manifestations de l'art dramatique.

Partout ailleurs, dans le roman, dans la poésie, dans le conte, dans l'article de journal même, la femme essaie — et avec quelle âpreté ! quelle fureur d'écrire, quel impétueux désir de notoriété, — de se faire une place aux côtés de l'homme ; au théâtre seul, elle hésite encore, elle tâtonne, elle n'ose pas. Non point sans doute que cet art si difficile et si spécial l'épouvante, mais un instinct secret l'avertit que son esprit de femme sensible et réfléchi, plus apte à la méditation qu'à l'action, trouvera difficilement le moyen de se plier aux nécessités d'un art aussi « en dehors », aussi agissant, aussi objectif, pour tout dire.

Ce n'est pas là seulement, du reste, un instinct, quelque chose d'irraisonné et d'impulsif, c'est aussi, chez elle, un sentiment logique et conscient qui s'est formé peu à peu à l'expérience du passé. Si la femme actuelle, qui, depuis dix ans, s'est multipliée, littérairement parlant, dans tous les genres, n'a pas abordé souvent la scène, ce n'est pas seulement parce qu'elle s'y sentait gênée de par la constitution même de son esprit, c'est aussi parce qu'elle savait que, jusqu'ici, la plupart des femmes auteurs dramatiques y avaient échoué, ou, du moins, que leurs productions n'avaient pas survécu. Et les exemples n'en sont pas isolés dans les trois siècles qui précèdent le nôtre, ils sont multiples, au contraire. Car, par un phénomène très curieux, il semble que cette indigence de littérature dramatique féminine soit particulière à notre époque et que jamais si peu de femmes aient si peu souvent travaillé pour le théâtre. Au XVIIe siècle, au XVIIIe siècle, dans la première moitié du XIXe siècle, on rencontre un grand nombre de femmes qui font métier véritable d'écrire pour la scène. A aucun moment, on ne trouve issues de leur plume des œuvres de qualité supérieure ou seulement des œuvres originales, savoureuses, vraiment vivantes. Deux femmes seules auraient pu, semble-t-il, se surpasser en ce genre : Mme de Girardin et George Sand. Mme de Girardin, le spirituel vicomte de Launay, dont les *Lettres parisiennes* sont parfois si

mordantes et déjà si « rosses », connaissait assez son Paris et se trouvait assez indépendante pour oser quelque pièce éclatante : or l'*École des Journalistes* est une œuvre bien terne, bien morne, bien édulcorée. Et quant à George Sand qui était toute désignée pour créer le grand drame paysan, où l'intensité d'émotion née des sentiments s'amplifierait de celle plus pénétrante encore du milieu de nature, nous ne pouvons affirmer qu'elle ait complètemenl échoué, mais *Claudie* ou le *Pressoir* sont déjà loin d'une telle conception; *François le Champi*, qui est le plus délicieux de ses romans et qui, transposé à la scène par la main d'un véritable ouvrier de théâtre, eût peut-être fourni la carrière la plus éclatante, est devenu une pièce terne où tous les détails exquis du livre disparaissent, où l'émotion même semble étouffée par le souci constant de lui donner une apparence dramatique. Mais Mme Sand — déjà! — n'avait-elle pas provoqué et reçu les conseils du comédien Bocage? Le vulgaire et haïssable « métier » n'a-t-il pas accompli son œuvre, là encore, et empêché la plus grande romancière femme du XIXe siècle d'en devenir l'un des auteurs dramatiques les plus écoutés ?...

Quoi qu'il en soit, ni George Sand ni Mme de Girardin ne nous ont apporté au théâtre cette œuvre forte et vraiment belle, qu'à défaut du chef-d'œuvre nous étions en droit d'espérer. Pas plus au XIXe siècle que dans les périodes précédentes,

la littérature dramatique n'a donc réussi, en définitive, au sexe faible. Et c'est cette expérience du passé, lourde de déboires et d'insuccès, d'œuvres médiocres et d'œuvres oubliées qui pèse aussi singulièrement sur la femme d'aujourd'hui et qui arrête son élan.

Cependant, même dans cette indigence de belles œuvres, il est possible d'apercevoir le caractère de la littérature dramatique lorsque c'est la femme qui la cultive. Ce caractère est essentiellement celui de l'imitation. Comme tous les êtres faibles et surtout ceux dont la personnalité ne s'est pas encore dégagée, la femme est, au premier chef, un être d'imitation. En littérature, comme en art, comme dans les mœurs, elle s'ingénie à imiter, à reproduire au goût du jour les idées qui furent mises en circulation par les grands esprits. Elle copie, et d'autant plus servilement que son être a été plié, assoupli de bonne heure par une forte et sévère éducation qui, jusqu'à ces temps derniers, ne l'oublions pas, fut exclusivement une éducation religieuse.

De fait, comment les grands couvents du XVII[e] siècle où ont été élevées les premières femmes qui se soient données à l'art dramatique auraient-ils pu produire ces êtres d'exception à la personnalité indépendante, au large esprit de compréhension que sont les artistes ? Si supérieures qu'aient pu être les femmes qui y fréquentaient, il leur était difficile, sinon impossible, de se dégager des mille

liens inextricables par quoi les retenaient l'éducation religieuse et les lettres antiques.

Aussi, qu'arrive-t-il ? Asservie au goût du jour, c'est-à-dire à la mode dans ce qu'elle a de plus déplorable, la femme ne trouve pas en elle la possibilité de réagir, de s'insurger, de créer une idée nouvelle, de lancer un théâtre nouveau. Elle fait des romans, elle compose des poésies, elle écrit des lettres, elle tourne des madrigaux, elle porte même son application au théâtre, par esprit d'imitation, pour faire comme les contemporains et en exécutant ses ouvrages de la même manière que ceux-ci. Or, pour la poésie, pour le roman, pour la correspondance, la femme peut encore s'en tirer admirablement, parce que c'est elle-même et toujours elle-même qu'elle raconte, parce que ce sont ses douleurs et ses joies qu'elle versifie, c'est un épisode de sa vie qu'elle conte, ce sont ses petits tracas et ses petites aventures qu'elle narre en lettres familières. Et lorsque leur personnalité a quelque valeur, la littérature qui l'exprime en revêt aussitôt une elle-même, et les noms de Louise Labbé, de Mme de Lafayette ou de Mme de Sévigné s'inscrivent à la suite des noms des grands artistes du XVIe et du XVIIe siècles.

Mais, au théâtre, la partie n'est plus la même : ces qualités personnelles, cette analyse psychologique de soi-même qui est le seul domaine où la femme puisse prétendre à la supériorité en raison de son égoïsme foncier, cette perpétuelle préoc-

cupation de son « moi », tout cela n'est plus de mise sur les planches. Sans doute une personnalité vigoureuse peut toujours s'y exprimer, mais *par des moyens objectifs*, — et c'est là ce qui fait le plus défaut à la femme. Sortir d'elle-même pour créer des êtres entièrement différents d'elle, imaginer des vies opposées à la sienne, s'intéresser et intéresser autrui aux complications d'existences ou de passions qui ne lui sont pas familières, à des sentiments qu'elle n'a pas éprouvés, est une opération presque insurmontable pour elle, puisque, aujourd'hui encore, après quatre cents ans de littérature, elle y répugne toujours aussi fortement. Cependant l'éducation a changé, les idées se sont élargies la femme a abandonné déjà et abandonne de plus en plus chaque jour les signes distinctifs intellectuels de son sexe, elle se « masculinise » de plus en plus, — et, malgré tout, elle conserve la même infériorité dans l'art dramatique. Il est donc tout à fait naturel et logique qu'aux grands siècles de prépondérance de la vie religieuse et de supériorité masculine, les productions théâtrales de la femme soient si inférieures, presque si niaises au début.

Incapables d'exprimer leur personnalité, leur meilleur fonds, lorsqu'elles voulurent s'adonner au théâtre, elles durent se contenter d'imiter gauchement et servilement ce qui avait été fait avant elles. Et ce sera la véritable caractéristique du théâtre féminin pendant trois siècles. On n'y ren-

contrera aucun nom saillant, précisément parce qu'aucune personnalité féminine ne peut se révéler dans ces pâles et plates copies de Corneille, de Racine... ou de La Calprenède. Tout au plus, ce seront de bonnes élèves à qui il n'est même pas permis d'accorder un prix d'encouragement.

Le XIXe siècle qui, dans sa révolution littéraire, brise tous les vieux cadres de jadis, fera surgir quelques femmes un peu mieux douées, mais là encore, la constitution intellectuelle de l'être féminin sera le plus grand obstacle à son expression sur la scène. Cependant il n'est pas niable qu'une évolution — très lente, mais presque continue, — est en train de s'accomplir dans cet ordre d'idées. On s'en apercevra en parcourant l'évolution même de la littérature dramatique féminine dans notre pays.

*

Les premières conceptions dramatiques se présentent à l'esprit des femmes sous l'image de pièces religieuses destinées à être jouées dans leur couvent. C'est ainsi que, dès la fin du XVIe siècle, exactement en 1570, se faisaient connaître Madeleine et Catherine des Roches par leur pièce de *Tobie*. Ces deux collaboratrices offraient, du reste, cette parlicularité assez rare dans l'histoire des littératures d'être mère et fille. Catherine des Roches, fille de Madeleine, ne consentit jamais à

se marier, toute à l'ardeur des belles-lettres auxquelles elle avait tout sacrifié. Hélas ! Pas plus *Tobie* que la tragédie de *Panthée* ne valaient un tel sacrifice, et ces premiers exemplaires de l'art dramatique féminin sont décidément bien froids, bien vides, bien artificiels ! Ils sont, si l'on pouvait appliquer ici cette expression sans anachronisme, « de la littérature de couvent », exemplaires puérils d'une puérile conception de la religion et d'une poétique plus inférieure encore. Et cela n'est pas particulier au XVI[e] siècle : pendant tout le siècle de Louis XIV, les mêmes femmes qui créent les mêmes œuvres y apportent nécessairement le même esprit. Il dut certainement y avoir ainsi un nombre considérable de pièces tirées de l'Écriture Sainte ou se référant aux premiers âges du christianisme. La plupart n'ont pas été imprimées, beaucoup furent lues simplement et ne virent jamais le feu de la rampe.

L'histoire littéraire conserve le nom de M[lle] Cosnard, auteur des *Chastes Martyrs*, et celui de cette M[lle] de Saint-Balmont qui fut soldat pendant la guerre de Trente ans, femme de lettres et enfin religieuse et qui donna vers la fin du XVII[e] siècle *Marc et Marcelin* ou les *Jumeaux martyrs*. L'histoire littéraire a toutes les indulgences.

Cependant les beaux esprits féminins ne se contentaient plus des applaudissements d'un public restreint. On avait maintenant d'autres ambitions, on brûlait de se faire entendre à l'Hô-

tel de Bourgogne, puis plus tard, de se faire interpréter par les comédiens ordinaires de Se Majesté. On frémissait de se voir juger par le vrai public, on montait déjà des cabales, on soudoyait des applaudisseurs à gages, on avait toutes les fièvres et toutes les émotions du théâtre.

Deux femmes surtout paraissent, au XVIIe siècle, avoir aimé cet art dramatique d'un amour sincère et absolu, deux femmes qui, pour ne pas avoir écrit beaucoup de pièces, n'en ont pas écrit de meilleures, et dont l'une est devenue célèbre pour des raisons artistiques tout à fait étrangères au théâtre. Ces deux femmes sont Mme de Villedieu et Mme Deshoulières.

Mme de Villedieu a eu une vie assez mouvementée: fille d'un prévôt de la maréchaussée d'Alençon et d'une femme de chambre de Mme de Rohan-Montbazon, il semble bien qu'elle doive à la protection de cette dernière et son entrée à l'Hôtel de Bourgogne et l'appui indispensable pour la tirer des innombrables aventures où elle s'engagea. C'est Mme de Rohan qui la reçut tout éplorée lorsqu'elle avait fui de la maison paternelle, ayant été surprise en conversation criminelle avec un de ses cousins. C'est elle qui, apitoyée, la fit mettre en pension, la fit accoucher clandestinement, et qui la présenta au monde. C'est encore la noble dame qui tira sa protégée de l'impasse où elle s'était engagée par son aventure avec M. de Villedieu. Celui-ci, un galant officier, s'était

épris soudain de cet esprit dont les salons raffolaient, et dans la hâte de couronner sa flamme, n'avait oublié qu'une chose : c'est qu'il était marié lui-même. Une semblable aventure pouvait mener loin la petite auteur dramatique de l'Hôtel de Bourgogne. L'ombre protectrice de Mme de Rohan-Montbazon la sauva encore cette fois, elle put revenir à Paris, s'y faire à nouveau ouvrir les portes des salons.

Tant d'histoires de cœur occupent un long temps : Mme de Villedieu ne sut trouver des loisirs que pour composer trois « tragi-comédies » : *Manlius*, *Nitétis* et le *Favori*. Le *Manlius*, pour lequel l'abbé d'Aubignac avait collaboré, eut un gros succès à l'Hôtel de Bourgogne. Les médisants assurent que ce fut grâce à l'appui des amis embauchés tout spécialement ! On y sent fortement l'influence de Corneille. Le sujet en est simple et assez tragique : Manlius profite de la mort du consul qui commandait l'armée dans laquelle il sert, pour prendre sur lui de livrer bataille malgré les ordres du Sénat, et remporte une victoire complète. A Rome, on sait comment se payait une pareille désobéissance : par la mort. Cependant le jeune Manlius, couvert de gloire, arrive au camp de son père Torquatus, qui commandait une autre armée et tenait prisonnière une jeune princesse dont il était amoureux. On devine la suite : Manlius s'éprend à son tour de la belle princesse et la lutte s'engage entre le père et le

fils. Torquatus, partagé entre son amour pour son fils et ses désirs d'amant, n'hésite pas longtemps :

Je tremble, je frémis, ah ! c'est trop combattu :
La nature vous cède, amour, sainte vertu,
Ne me résistez plus, importune tendresse,
Vous avez contre vous et Rome et la Princesse ;
Cédez à mon amour, cédez à mon devoir.

Et ce père sans entrailles décide d'envoyer son fils à la mort profitant de ce qu'il a livré combat sans ordre. Mais Manlius, délivré par ses soldats, revient trouver Torquatus qui s'attendrit et pardonne. On voit que c'est assez cornélien... de loin. La vérité, c'est que cette œuvre, honorable sans plus, est encore la meilleure de toutes celles que les femmes du XVIIe siècle ont portées à la scène. Encore convient-il d'ajouter que le plan en avait été donné à Mme de Villedieu par l'abbé d'Aubignac, qui fut bien aussi pour quelque chose, probablement, dans la confection des vers, ainsi qu'un certain chevalier du Buisson.

Cette charmante et mélancolique Mme Deshoulières, « cette femme, comme dit Sainte-Beuve, qui « avec le plus de moyens d'être heureuse, eut « aussi le plus à se plaindre de la fortune, » a aimé, elle aussi, le théâtre, avec plus d'ardeur, hélas ! que de talent. Tristes épaves, son *Genséric*, son *Jules-Antoine*, déplorables tragédies ; plus déplorable comédie, ses *Eaux de Bourbon*, aussi

déplorable opéra son *Zoroastre*, plus déplorable enfin le goût étrange dont elle a toujours fait preuve et qui l'a poussée à prendre parti en faveur de la *Phèdre* de Pradon contre celle de Racine !... Pauvre Amaryllis, comme l'avait si joliment appelée le chevalier de Grammont, si précieuse, si languissante, si raffinée de raisonnement, d'esprit et de style, qui voulut plaire pour le plaisir de plaire et ne sut même pas contenter ses contemporains ! Elle avait cru, avec son *Genséric*, écrire pour le théâtre une œuvre forte, une tragédie notoire à jamais, et *Genséric* est tombé au plus profond des oubliettes littéraires, et le nom de son auteur ne survit miraculeusement que grâce aux « jolis airs », comme dit encore Sainte-Beuve, qu'elle avait composés dans un de ses moments les meilleurs et les plus poétiques. De son vivant même, Boileau ne l'a-t-il pas foudroyée dans une de ses satires ? Elle n'aura trouvé grâce que devant Voltaire qui, avec bien peu de flair vraiment, écrivait d'elle que « de toutes les dames françai-« ses qui ont cultivé la poésie, c'est encore celle « qui a le plus réussi, puisque c'est elle dont on « a retenu le plus de vers ! » Hélas ! L'art dramatique n'aura retenu aucune de ses pièces !...

C'est à peine également s'il retient le nom de deux autres femmes qui, à la même époque, s'essayèrent au théâtre et dont l'une eut pourtant son heure de célébrité : la première, Mlle Bernard, cousine de Corneille et de Fontenelle, aidée même,

dit-on, par ce dernier dans la confection de ses ouvrages littéraires, jolie femme, bel esprit, précieuse raffinée, membre de l'Académie des *Ricovrati* de Padoue, a fait jouer une *Laodamie* vers 1690, et, surtout, l'année suivante, un *Brutus* qui n'a pas peu servi à Voltaire pour créer le sien. La seconde femme est Mme de Saint-Ange dont le *Ballet des Saisons* eut un énorme succès, ainsi que ses opéras de *Circé* et de *Didon* que Desmarets mit en musique. Succès éphémères pour qui l'oubli était bien proche !...

Et voilà dans son exactitude le bilan de la littérature dramatique féminine dans les deux premiers siècles de notre histoire littéraire. Comme on le voit, les femmes y font preuve de tous les défauts que nous avons signalés en elles : œuvres médiocres, faites au goût du jour, sans originalité, œuvres écrites bien souvent aussi en collaboration, avouée ou déguisée, œuvres de femmes, qui ont pu, cependant, laisser un petit nom dans les lettres de leur pays, comme Mme Deshoulières, mais qui, au théâtre, se sont montrées incapables d'exécuter quoi que ce soit. La moisson est maigre, elle ne le sera pas moins au siècle suivant, encore que les noms soient plus abondants.

*

Avec le XVIIIe siècle naissant, nous allons, en effet, trouver une véritable pléthore de femmes

auteurs dramatiques. Tous les genres ont été cultivés par elles : tragédie, comédie, théâtre d'éducation, théâtre de société, tous ces beaux esprits se sont essayés dans tous les sens et toujours avec ce même caractère que nous notons déjà chez les femmes du XVIIe siècle : l'imitation, le manque d'originalité, l'incapacité absolue de penser par elles-mêmes, de créer œuvre durable. Nous n'infligerons pas à nos lecteurs le monotone défilé de ces gloires de jadis, tragédies démodées, comédies sans valeur, opéras trop agrémentés, trop enjolivés. Nous ne parlerons avec détails ni de Mme de Meillonay qui se contenta de refaire à sa manière la *Sophonisbe* de Voltaire, ni de Mme de Montesson qui, avec la *Comtesse de Chazelle*, essuyait un grave échec à la Comédie-Française et se voyait bientôt réduite à alimenter de ses compositions son théâtre de société. Nous ne discuterons pas plus Mlle du Hamel dont le divertissement mêlé d'ariettes et intitulé *Agnès*, fit fureur en 1763, ni Mme Hus, mère d'actrice, actrice elle-même, qui crut tenir la gloire parce qu'elle fit représenter une trentaine de fois au Théâtre Italien son *Plutus, rival de l'Amour*, ni Mme Benoît qui, après avoir obtenu quelque succès avec des romans médiocres, prétendit au théâtre et ne put même parvenir, à son grand désespoir, à caser sur quelque scène le *Triomphe de la Probité* ou la *Supercherie réciproque*, ni Mme de Staal-Delaunay, dont les deux comédies, l'*Engoue-*

ment et la *Mode* eurent le même sort, ni Mme de Gomez qui, du moins, eut les honneurs de la représentation et quelque succès même, paraît-il, avec *Halius*, *Cléarque*, *Sémiramis*, trois tragédies inégales ; ni enfin cette extraordinaire Mme de Saint-Phalier qui s'évanouissait si tragiquement à la première de sa *Rivale confidente* en entendant les sifflets du parterre, versait un torrent de larmes et s'écriait d'une voix lamentable : « Ils déchirent ma pièce, les misérables ! »

Toutes ou presque toutes ces gloires (?) féminines ont connu la triste odyssée de l'auteur sans talent, de la pièce sans succès, de la troupe sans entrain. Quelques-unes sont touchantes dans leur amour obstiné du théâtre, comme Mlle de Graffigny, par exemple, l'amie fidèle de Voltaire, dont le drame de *Cénie* fut porté aux nues par ses contemporains vers 1750 et que Lessing célébrait, à côté du *Père de famille* de Diderot, comme une œuvre de génie, et qui, quelques années plus tard, voulut récidiver avec la *Fille d'Aristide*, une comédie en cinq actes sur laquelle elle comptait fort : « Elle me la lut, dit Voisenon, je la trouvai mauvaise, elle me trouva méchant. Elle fut jouée : le public mourut d'ennui et l'auteur de chagrin. » Cette femme charmante, qui avait su réunir autour d'elle tant de gens de lettres et tant de gens d'esprit, ne se put consoler des épigrammes qu'elle prévoyait par avance, à la suite de ses insuccès, et elle en mourut, en effet, comme

le rapporte Voisenon, en cette même année 1758.

L'amour de la tragédie a tourmenté Mlle Barbier, qui grandissait ses héroïnes en dotant, par contre, ses héros de mille défauts, et Mme du Bocage, la belle amie de Voltaire, celle qui, paraît-il, n'essuya jamais de critique et ne se connut pas d'ennemis.

Avec Mme de Genlis et Mme de Staël, nous sommes déjà dans cette époque intermédiaire entre le XVIIIe et le XIXe siècle, beaucoup plus près cependant des grâces de l'ancien régime pour ce qui regarde l'auteur du *Théâtre de Société*.

Mme de Genlis a marqué, toute jeune, sa passion pour le théâtre : on raconte que, ne sachant pas encore écrire, elle dictait des comédies à sa gouvernante. Comme sa voix était jolie, ses parents la faisaient chanter, déguisée en Amour, dans les comédies de société. Elle devait devenir une des femmes les plus charmantes de son époque, tournant les têtes par sa grâce, son esprit, son talent à pincer de la harpe, puis, comme tout était contraste en elle, elle fut prise soudain, en vraie femme du XVIIIe siècle, d'un désir incroyable de s'instruire, d'apprendre, d'enseigner surtout. La voilà qui dévore les sciences et les littératures, s'enthousiasme de Rousseau, va voir Voltaire à Ferney, se fait présenter à la Cour, fait la conquête de la duchesse de Chartres qui lui confie l'éducation de ses deux jumelles. C'est alors qu'elle commence à écrire des comédies morales

et des proverbes que jouent chez le duc d'Orléans des fillettes de dix à quinze ans. On invite La Harpe, Marmontel, d'Alembert pour applaudir les petites actrices.

Grisée par ces premiers succès, Mme de Genlis continue à écrire des saynètes ; puis bientôt, à mesure que ses élèves grandissent, ce sont de véritables pièces, qu'elle a réunies, du reste, dans son *Théâtre d'Education.*

Il est d'une sensibilité un peu agaçante, ce théâtre, mais comme il rachète parfois ce défaut par de sérieuses qualités ! Un critique avisé, M. Bernardin, l'a observé dans une conférence qu'il a faite à l'Odéon le jour de la reprise de *Galatée* : il y a une entente de la scène vraiment remarquable dans la *Cloison* et dans *A bon entendeur, salut. Zélie ou l'Ingénue* a eu un gros succès et a même été traduite en anglais. La *Tendresse maternelle* est une petite pièce délicieuse de simplicité et de naturel, où Mme de Girardin a trouvé l'idée de sa *Joie fait peur* et Alfred de Musset son abbé de *Il ne faut jurer de rien.* C'est, d'ailleurs, le chef-d'œuvre de Mme de Genlis avec *Galatée* qui lui a été inspirée par Rousseau et est tout imprégnée de la philosophie du Génevois. On se souvient que l'auteur d'*Émile* avait tiré une scène lyrique assez emphatique de la légende mythologique de Pygmalion s'éprenant de sa statue et obtenant de Vénus qu'elle donne la vie à la nymphe de marbre. Cette donnée a paru curieuse à Mme de Genlis qui

l'a reprise pour être jouée sur un théâtre de société. Elle se demande quels seront les sentiments de Galatée le lendemain de sa métamorphose, elle qui n'a pas été initiée par l'enfance aux mystères et aux misères de la vie et elle conclut à l'impossibilité de vivre pour une semblable créature. Galatée, qui sort des mains de la nature, a, bien entendu, toutes les qualités, elle est belle, bonne, droite, elle croit naïvement à l'égalité de tous les êtres et elle s'indigne lorsqu'on lui révèle l'inégale répartition des biens parmi les hommes ; elle est déjà socialiste tout en restant femme, pleine d'esprit et de grâce, elle a le charme absolu d'une créature absolument naïve et sincère. Elle représentait enfin aux yeux de Mme de Genlis comme de tous les contemporains de Rousseau l'être de nature, l'être qui n'a pas encore été vicié par l'éducation, l'être de toutes les qualités et de toutes les vertus.

Nous voilà loin, n'est-ce pas ? des tragédies habituelles aux femmes auteurs dramatiques des XVIIe et XVIIIe siècles. Nous retrouvons le drame avec Mme de Staël qui composa à vingt ans, vers 1786, une *Sophie ou les Sentiments secrets*, en trois actes. Qu'elle était enthousiaste de théâtre, à cette époque, Mlle Necker ! Ne faisait-elle pas pour elle-même, au retour de chaque comédie vue, un petit compte rendu avec des extraits ? Et son premier jeu n'avait-il pas été de tailler des figures de rois et de reines et de leur faire jouer

la tragédie? Hélas ! Tout ce beau feu s'éteignit vite ; elle écrivit encore une médiocre tragédie, *Jane Gray*, et ne devait plus s'occuper de théâtre que beaucoup plus tard vers 1821, époque à laquelle elle réunit ses *Essais dramatiques* dont la plupart n'ont pas été portés à la scène.

Telles furent les femmes du XVII[e] et du XVIII[e] siècle qui ont, sinon imposé, tout au moins attaché leur nom à l'art dramatique de leur temps. On le voit, ce ne furent ni de bien grands esprits, ni de bien remarquables œuvres. Il serait difficile, même à un lettré, de citer de mémoire plus de deux ou trois de leurs noms, et encore celles qui les portent se sont-elles rendues célèbres pour des motifs très étrangers à l'art du dramaturge: M[me] Deshoulières n'a pas dû au théâtre sa réputation, non plus que M[me] du Bocage ni toutes les belles amies de Voltaire. Nous avons expliqué pourquoi elles n'avaient pu y réussir entièrement. On aura aperçu en parcourant la liste de leurs œuvres qu'elles n'ont en effet, rien innové et qu'elles se contentent surtout de suivre fidèlement les traces de leurs devanciers.

Comédies de salon légères et sans importance, tragédiés boursouflées et vaines, opéras grandiloquents, ce sont encore et toujours les choses de l'amour qu'elles chantent, et cela satisfait leur cœur de femme heureux de songer à « cela ». Cette préoccupation absorbante des choses de l'amour qui est la caractéristique de l'imagination

féminine, on la retrouve ici, et cela était fatal dira-t-on, en des siècles où les sujets des œuvres dramatiques roulaient uniquement sur « les désordres de la passion », mais nous allons l'observer aussi au XIX[e] siècle, constante et inévitable. Tout au plus M[me] Sand apportera-t-elle une note de psychologie sociale, mais le fond éternel de tous ces sujets traités par des femmes, ce sera encore et toujours l'amour !

*

Avant d'évoquer les talents de M[me] de Girardin et de M[me] Sand qui sont les deux grands auteurs féminins du dernier siècle, nous devons au moins mentionner ici, servant de liaison, en quelque sorte, entre l'ancienne société et la nouvelle, le nom de M[me] Ancelot, la pâle et médiocre collaboratrice du pâle et médiocre M. Ancelot. *Marie ou trois époques*, qui eut un succès de larmes, paraît-il, le *Château de ma nièce*, *Isabelle*, *Marguerite*, l'*Hôtel de Rambouillet* sont des œuvres gracieuses parfois, trop élégantes toujours, qui accusent encore l'éternel défaut féminin : l'imitation servile du goût du jour.

Il est caractéristique, du reste, de noter, puisque nous en sommes arrivés au début du romantisme, qu'à cette époque de rénovation artistique pas une femme ne se trouve dans la phalange de

ceux qui osent et qui mènent le combat contre le classicisme.

Sans doute George Sand se montrera audacieuse dans le roman, mais la femme n'ose pas encore, cela est visible, affronter les grandes batailles de la scène qui sont, sinon les plus durables, tout au moins les plus retentissantes. Il faut attendre quelques années pour rencontrer la première et véritable audacieuse avec Mme de Girardin et son *Ecole des Journalistes.*

La figure de Mme de Girardin évoque la mémoire de sa mère, Sophie Gay, de qui elle tint les dons les plus charmants de son esprit. A vrai dire, Sophie Gay n'apparaît qu'en marge de l'histoire de l'art dramatique en France, elle appartient surtout au roman. Sainte-Beuve a écrit sur elle un chapitre délicieux où il a loué, comme il convenait, cette femme très femme, incapable d'impartialité, aimant ou haïssant à la folie, ayant beaucoup d'esprit, trop d'esprit, d'un marivaudage parfois fatigant. « Le monde était pour elle un théâtre et comme un champ d'honneur dont elle ne pouvait se séparer; elle était infatigable à causer, à veiller, à vouloir vivre. » Elle jouait très bien la comédie de salon, aimait à diriger, à surveiller les répétitions, aurait fait un régisseur excellent et toujours sur la brèche. Elle a donné à l'Odéon la *Duchesse de Châteauroux*, en 1843, un drame en quatre actes qui n'est pas sans valeur, un petit acte en prose à la Comédie-Française, le

Marquis de Pomenar, et surtout ce *Maître de Chapelle*, qui fait toujours les délices de l'Opéra-Comique.

De sa mère, Mme de Girardin avait hérité cet esprit primesautier, toujours éveillé, toujours alerte, toujours amusant, qui fit le succès des « Lettres Parisiennes ». Elle en avait hérité aussi le goût très vif pour le spectacle, l'amour de la scène, des interprètes, des mille petits dessous de la vie théâtrale. Disons le mot : elle se crut un grand talent d'auteur dramatique. Sainte-Beuve l'avait bien senti ; lui qui avait parlé si finement de la mère, ne put s'empêcher de dire un jour à propos de la fille : « Comment, avec tant d'esprit et d'élégance, n'a-t-on pas toujours du goût, de ce goût qu'elle-même a si bien défini quelque part la *pudeur de l'esprit ?* Et aussi, comment, avec un sentiment si vif et si fin de la raillerie, n'est-on pas toujours averti de celle à laquelle on peut prêter soi-même par le temps qui court? »

Sainte-Beuve n'était pas tendre : il avait comme excuse de parler, ce jour-là, de *Cléopâtre*, la grande tragédie de Mme de Girardin, qui est bien la plus artificielle et la plus vaine des pièces. *Cléopâtre* avait fait quelque bruit à cause de l'interprétation admirable de Rachel. Les scènes étaient à effet, les tirades éblouissantes ; Rachel fut incomparable dans les mouvements de force qui paraissaient pleins d'impétuosité. « Hors de « la scène, comme dit Sainte-Beuve, et à la lec-

« ture, ça a été différent. » En somme, Mme de Girardin n'a pas compris l'époque de Cléopâtre, il y a des erreurs historiques évidente et des caractères comme celui d'Antoine qui manquent de précision. Théophile Gautier en louait beaucoup le style ; quelques tirades comme l'« Hymme au soleil » avaient caressé agréablement l'âme du vieux romantique. Ces tirades, aujourd'hui, nous laissent froids. Nous sentons derrière cette poésie de tels artifices de métier, un tel apprêt de littérature !

f En somme, Mme de Girardin n'était pas plus aite pour la tragédie que pour le drame : *Judith* et *Cléopâtre* ne valent pas mieux l'une que l'autre. « Elle sait, disait encore Sainte-Beuve, le « monde à fond, elle a le sentiment et l'observa« tion de tous les travers de la société ; elle a l'art « des portraits ; elle a le vers satirique, piquant « et gai ; elle peut et elle ose tout dire ; ce n'est « pas assez encore, mais c'est beaucoup. »

Malgré ces qualités incontestables, le théâtre de Mme de Girardin nous apparaît aujourd'hui plutôt comme un ensemble de comédies de salon, d'essais littéraires, de passe-temps d'une jolie femme qui avait beaucoup d'esprit et quelque peu le sens de la scène, que comme l'œuvre d'un artiste véritable. L'*École des Journalistes* qui fut la grande audace de sa vie et dont la représentation à la Comédie-Française eut l'honneur d'être interdite par la censure, offre des parties brillantes, étin-

celantes même. Si le ton des premiers actes avait été soutenu jusqu'à la fin, nous posséderions dans notre répertoire théâtral, un chef-d œuvre de plus. Malheureusement, entraînée par son sujet, soucieuse de créer des scènes fortes et poignantes, toujours préoccupée de desseins tragiques, Mme de Girardin tourna brusquement au drame une comédie qui s'annonçait si joliment et termina dans le noir d'un dénouement malheureux. Le spectateur fut dérouté et la pièce s'écroula.

Une autre de ses œuvres, *Lady Tartuffe*, réussit surtout grâce à la présence de Rachel qui sut imposer la pièce ; comme tenue littéraire, c'est certainement une œuvre inférieure à la première. Son véritable chef-d'œuvre, c'est encore la *Joie fait peur*, cette comédie poignante et si simple, haletante de la première scène à la dernière. Comme c'est aussi une des dernières productions de Mme de Girardin, l'on est en droit de se demander, ainsi que faisait Théophile Gautier, « si l'auteur n'était pas morte dans toute la force de son talent. » Peut-être eût-elle réussi à nous donner cette comédie vive et brillante, légère et poétique, qui eût été comme le pendant de l'incomparable théâtre de Musset.

L'aventure de Mme Sand au théâtre est peut-être plus extraordinaire encore : avec des dons de mise en scène admirables, une langue remarquable, un talent d'analyste aigu et une facilité de production qui tenait du prodige, l'auteur de

Mauprat n'a pu parvenir à créer un de ces ensembles de pièces qui font comme un bloc imposant, comme les parties coordonnées d'un rêve esthétique, d'un même esprit. Elle a gaspillé follement son talent à tous les vents et sur tous les sujets, elle a, en particulier, manqué de ces deux qualités maîtresses du théâtre : la clarté et la logique. Les exigences de la scène imposaient à l'auteur dramatique une méthode rigoureuse de composition qui a toujours été incompatible avec les libres allures du génie de George Sand. Écrivant une pièce, elle ne savait ni où elle allait ni comment elle irait. C'est le même défaut qui, on le sait, se remarque aussi chez elle dans le roman : elle commence d'une façon charmante, aisée, par quelques tableaux de nature ou de mœurs très poussés, puis, vers le milieu de l'œuvre, elle s'aperçoit que celle-ci est sans issue, alors elle invente péripéties sur péripéties, sombre dans le drame et la tragédie pour dénouer une intrigue inextricable. Cette méthode néfaste est probablement le sens même de son esprit puiqu'elle l'a appliquée aussi à l'art dramatique lui-même.

Une autre caractéristique du théâtre de Mme Sand, c'est que sa supériorité s'observe surtout dans les pièces tirées de ses romans. La raison n'en serait-elle pas précisément qu'ici elle connaît son sujet à fond, dans ses détails, et surtout *dans sa conclusion?* Elle sait vraiment où elle va et son instinct dramatique — qui était réel — lui sug-

gère les moyens d'atteindre le but. Un critique avisé, M. Antoine Benoist, dans un excellent livre de critique dramatique, a ainsi noté l'habileté véritable dont elle avait fait preuve dans la pièce de *Mauprat*.

« Elle y a vraiment substitué, dit-il, les procédés du théâtre à ceux du roman. Tandis que, dans le roman, les progrès de l'*humanisation* de Bernard sont indiqués par la continuité, sur la scène, ils le sont par le contraste : les étapes intermédiaires sont supprimées. » Ce détail était important à noter, car il est l'un de ces mille signes auxquels se reconnaît le véritable dramaturge. Il est vrai qu'ici se pose une question ; G. Sand ne fut-elle pas aidée pour *Mauprat*, comme elle le fut par Bocage pour *François le Champi*, comme elle le fut surtout par Dumas fils pour le *Marquis de Villemer ?* Il n'est pas possible de ne pas constater tout de suite la présence de Dumas dans cette dernière pièce : on a élagué si résolûment toute la partie romanesque du roman, on a su apercevoir avec tant d'habileté dans des éléments d'action aussi pauvres le véritable sujet, et ce sujet on l'a traité avec un art de la scène si parfait, qu'en vérité il n'y a pas de doute possible : le véritable auteur, c'est Dumas !

Il est vrai, pourrait-on dire, que Dumas n'est pour rien dans *Flaminio*, dans *Maître Favilla*, dans *Marguerite de Sainte-Gemme* et dans *Fran-*

çoise. Mais aussi, quelle incertitude et quelle mollesse dans la conception ! Elle l'a avoué elle-même : elle n'a jamais su composer. Dans *Françoise*, en particulier, elle ne sait plus du tout ni ce qu'elle veut, ni où elle va, malgré une préface beaucoup trop explicative et où, à l'instar de Dumas, elle refait sa pièce et le caractère de ses personnages avec une touchante application.

Ses œuvres véritables au théâtre, c'est évidemment le *Mariage de Victorine* et *Claudie*. Il y a des qualités incomparables dans la première de ces deux pièces, des tableaux d'un coloris très fin et très juste, une délicate étude de mœurs et de caractères qu'on peut lire avec plaisir après le *Philosophe sans le savoir*, mais bien inférieure tout de même à l'œuvre de Sedaine. C'est, si l'on veut, une tentative d'art très distinguée, mais ce n'est que cela : l'incurable défaut de G. Sand s'est encore fait sentir lorsqu'elle a brouillé à la fin une situation très simple et très claire, de telle sorte qu'elle fait tourner la pièce au mélodrame.

Elle a été chercher bien loin des effets qui ne portent plus sur le public, précisément parce qu'ils sont artificiels et qu'ils sont voulus. *Claudie* est certainement supérieure au *Mariage de Victorine*, et la pièce est d'autant plus intéressante qu'on peut faire un rapprochement profitable entre elle et *Denise* ou les *Idées de M*me *Au-*

bray qui traitent du même éternel problème. La vraisemblance était beaucoup plus à l'avantage de l'œuvre de Mme Sand en raison du milieu où l'action se déroulait : une jeune fille qui est séduite, puis abandonnée par son séducteur; un jeune homme qui s'éprend d'elle, ignorant sa faute, mais qui, quand il en est instruit, continue quand même à l'aimer et finit par l'épouser ; certes, voici un sujet qui n'est pas rare à la campagne. Le seul écueil de la pièce, c'était l'absence d'action ; G. Sand a voulu en ramasser les effets principaux en quelques scènes, mais le profil des personnages n'est alors pas assez accusé, il manque justement à ces scènes le lien de cohésion indispensable. Pourtant il serait injuste de ne point reconnaître de grandes beautés à l'œuvre dramatique principale de Mme Sand ; si le drame, dans son ensemble, est un peu languissant, il y a un lyrisme admirable qui sauve la pièce de toute médiocrité. Telles scènes, comme celle qui clôture le premier acte, le salut à la *gerbaude*, la gerbe qui nourrit le pauvre, et, parfois lui sert d'oreiller pour mourir, sont d'une très belle exécution. D'autres morceaux comme la discussion entre le père Fauveau et les moissonneurs sont d'un réalisme intense, vécu, qu'on s'étonne presque de trouver dans une œuvre toute d'idéalisme, mais qui apporte la note vraie indispensable à un drame de cette envergure. Somme toute, *Claudie* est une des meilleures œuvres

dramatiques du siècle dernier malgré de grands, de très grands défauts.

*

Depuis cette époque, c'est-à-dire depuis le milieu du second Empire, qu'a produit la littérature féminine ? Rien ou presque rien. La plupart des œuvres de cet ordre sont, ou des productions inférieures ou le divertissement d'esprits adonnés à d'autres travaux que la fantaisie a poussés à faire du théâtre.

Cependant, malgré l'indigence extrême des œuvres dramatiques, on peut observer néanmoins que l'évolution générale qui entraîne insensiblement la femme vers d'autres destinées agit là comme ailleurs. Cette absence de personnalité que nous apercevions dans le passé chez les femmes qui s'étaient risquées à faire représenter leurs pièces, nous pouvons l'observer aussi parmi nos contemporaines, mais à un moindre degré. Si la femme imite encore, imite toujours, il semble qu'elle imite avec moins d'obstination, avec plus d'intelligence, avec un souci plus visible de créer quelque chose de neuf, d'inédit. Et, sans doute, cette impression est encore bien vague, mais nous devions en toute justice la signaler.

Parmi ces femmes de lettres, il nous faut signaler d'abord, Mme Judith Gautier, le poète épris d'orientalisme, amoureux des civilisations japonai-

ses et chinoises, qui a donné jadis, à l'Odéon, parmi d'autres œuvres, cette délicieuse *Marchande de sourires* que Porel avait su montrer avec quel luxe et quel goût ! Un vieux drame japonais du xve siècle qui n'eût été qu'un drame vulgaire sans la poésie du décor dans lequel il s'encadrait, sans la magie des civilisations lointaines évoquées. L'esprit précieux et subtil de Mme Gautier avait su faire de ces scènes grossières et puérilement violentes un artistique bibelot, rare et merveilleux, dont tout Paris s'enticha pendant quelques semaines. *Princesses d'Amour,* jouée l'an dernier au Vaudeville, n'a pas reçu du public le même excellent accueil. La pièce a paru plus lourde, l'esprit moins subtil, — et puis le charme suprême de la nouveauté n'y était plus ; le Japon s'est beaucoup vulgarisé depuis quelques années !

Après Mme Judith Gautier, c'est l'opiniâtre et violente Mme Tola Dorian qui s'exerce, depuis quelques années, par un effort louable vers le beau et vers le bien, à nous donner des œuvres où, malheureusement, l'exécution reste trop souvent au-dessous de la conception. Le *Rocher de Sisyphe* qui fut joué en 1901 au Théâtre-Libre demeure une production médiocre, malgré de réelles qualités d'auteur dramatique.

Citerons-nous encore Mme Adam qui a fourni nombre de pièces à son Petit-Théâtre et dont il faut retenir surtout *Galathée* et *Coupable*? Alors nous mentionnerons aussi Mme de Rute qui en a écri-

un très grand nombre, pièces de paravent destinées à être jouées dans son salon. Nous citerons également l'actrice Valérie ainsi que Mme Maria Deraisme, la féministe, dont presque rien de ce qu'elle a écrit pour le théâtre ne fut joué. Sarah Bernhardt, elle aussi, a composé et compose encore pour la scène, ainsi que la Duchesse d'Uzès sous son pseudonyme de Manuela. Et il ne faut pas oublier non plus Gyp dont le talent très menu et très fragile ne s'accorde guère avec les exigences de l'art dramatique. Son roman, *Autour du Mariage*, découpé pour la scène n'a produit qu'un effet très médiocre. Les saynètes, *Mademoiselle Ève*, *Ange Gardien*, etc... qu'elle a fait jouer ici et là valent à peine d'être notées.

Le talent de Mme Marni a une autre portée que celui de toutes les femmes dont nous venons d'égrener les noms. La vision âpre et intense qu'elle a de la vie et qu'elle avait déjà traduite dans le genre discret des dialogues lui assure une véritable personnalité, et c'est surtout à elle que nous songions lorsque nous disions plus haut qu'à certains signes il semble que la femme tende à se dégager de l'imitation servile. La pièce de Mme Marni, *Manoune*, jouée en 1901, est caractéristique à cet égard. Un réalisme très vrai et très poignant, le réalisme d'un milieu bourgeois, des moyens d'exposition et d'action très simples, ont fait, avec justice, tout le succès de cette jolie pièce dans laquelle, on s'en souvient, Mme Suzanne

Desprès fut une si incomparable et si touchante Manoune.

Mme Dieulafoy a une esthétique différente que celle de la parisienne Marni, et d'autres ambitions. On a joué d'elle en 1902 aux arènes de Béziers le drame de *Parysatis* où sont contés les amours de Darius et d'Aspasie, la passion d'Artaxercès et sa vengeance. Une œuvre violente, d'un tragique un peu emphatique parfois et d'un lyrisme souvent douteux qui valut surtout par la belle musique dont Saint-Saëns l'avait agrémentée.

Enfin Mme Fred Gressac s'est révélée ces temps-ci, par une pièce en collaboration avec M. de Croisset, *La Passerelle*, qui eut quelque succès e par *La Troisième Lune*, une autre œuvre, au Vaudeville, en collaboration avec Paul Ferrier, qui tomba rapidement. Il paraît inutile de parler plus longuement de cette jeune femme qui a déclaré elle-même, en de copieuses interviews, qu'elle accomplissait chaque chose et *tout ce qu'elle voulait* par un pouvoir magique de sa volonté. Sans doute se sera-t-elle souhaitée du talent. Il serait cruel pour cette volonté de douter qu'elle en eût... Est-il nécessaire aussi d'insister sur l'échec de *Joujou tragique* de Mlle Jehanne d'Orliac? Non, évidemment. Au reste, Mlle d'Orliac est très jeune, elle a beaucoup d'années, de bonnes années devant elle : c'est une consolation, — et un espoir pour l'avenir...

*

La liste, on le voit, n'est pas longue de celles de nos contemporaines qui dirigent leurs efforts vers l'art dramatique, et, malheureusement, il ne semble pas, jusqu'ici, que la qualité l'emporte sur la quantité. Il est même absolument extraordinaire qu'à une époque férue de spectacle comme la nôtre, où chacun fait peu ou prou du théâtre, pour l'extériorisation de la pensée, pour le succès rapide qu'il procure, pour les bénéfices pécuniaires qu'il fait encaisser, il est extraordinaire que le nombre des femmes qui le cultivent ne soit pas plus grand. Il faut vraiment qu'elles reconnaissent des obstacles presque insurmontables pour ne pas oser aborder une carrière où se récoltent si facilement avec un peu d'adresse, et tant de gloire et tant de profits.

Ces obstacles réels contre lesquels se brisent les esprits féminins depuis trois siècles seront-ils toujours infranchissables pour eux ? Nous ne le pensons pas. Mais il est bien évident que le métier dramatique, par les qualités qu'il exige, par la nécessité de l'objectivisme, est le dernier des métiers littéraires où la femme, être de réflexion et de sensibilité par essence, pouvait s'exercer avec facilité. Ici, vraiment, elle doit faire abstraction de soi-même, pour se diluer absolument dans l'âme des personnages qu'elle conçoit et transpose sur la scène. Cette opération de l'esprit, c'est peut-être

bien l'effort ultime que puisse faire l'être humain dans le dur métier littéraire. Se raconter n'est rien, conter l'histoire des autres, vivre leur vie et surtout la représenter est une autre affaire. Jusqu'ici la femme — nous entendons la femme de talent — s'est surtout racontée elle-même. Le jour viendra certainement — et pourquoi ne viendrait-il pas? — où elle s'efforcera de porter au théâtre le fruit de son expérience littéraire et de sa connaissance de la vie.

En outre, ce qui fait en ce moment l'infériorité de la femme au théâtre, c'est qu'elle n'est guère capable de concision. Elle développe, elle déclame sa pensée et ses impressions, *elle fait de la littérature*. Or le métier théâtral est, en vérité, assez éloigné du métier littéraire. Ce n'est plus de l'analyse et de la description, c'est de l'action. On s'exprime autant par des gestes que par des mots. Et l'écriture doit être brève, concise, ramassée.

N'est-ce pas Emile Faguet qui a dit qu'un jour viendrait où la poésie ne serait plus cultivée que par les femmes ?... La poésie étant éminemment favorable au sentiment, à l'expression du moi, Emile Faguet a bien des chances d'être bon prophète. Mais si, dans un avenir indéfini, les femmes arrivent à monopoliser la poésie, nous ne croyons pas qu'elles arrivent jamais à faire de même en matière dramatique. Il faut bien dire, cependant, que la vie nouvelle qui se prépare

pour la femme changera très probablement ses goûts et ses aptitudes.

Vivant d'une vie presque exclusivement sentimentale et méditative dans son foyer, dans sa famille, la femme, jusqu'ici, ne pouvait guère exprimer que les sentiments, les émotions, les passions qu'elle connaissait pour les avoir pu observer en elle-même. Mais les choses ne changeront-elles pas avec la société nouvelle qui se prépare ? La femme entrant dans l'action, abandonnant son rôle passif, contemplatif et sentimental pour jouer un rôle qui tendra, chaque jour, à se rapprocher davantage du rôle joué par l'homme, ne muera-t-elle pas ? Tout en perdant certaines de ses qualités propres, ne conquerra-t-elle pas quelques-unes de nos qualités ? Menant une autre existence, elle éprouvera le besoin d'exprimer ses conditions nouvelles par des moyens nouveaux. Ame moins diffuse, esprit plus viril, l'analyse la tentera peut-être moins, le théâtre l'attirera peut-être davantage. Hypothèses, dira-t-on... Hypothèses qui ont bien des chances d'être des réalités de demain. Ce jour-là alors, mais ce jour-là seulement, on pourra dire avec certitude s'il y a antagonisme foncier entre le tempérament féminin et le tempérament dramatique.

INDEX ALPHABETIQUE

Des noms propres et titres de pièces cités dans ce volume.

C

TABLE

Séché, Alphonse
L'evolution du théâtre contemporain